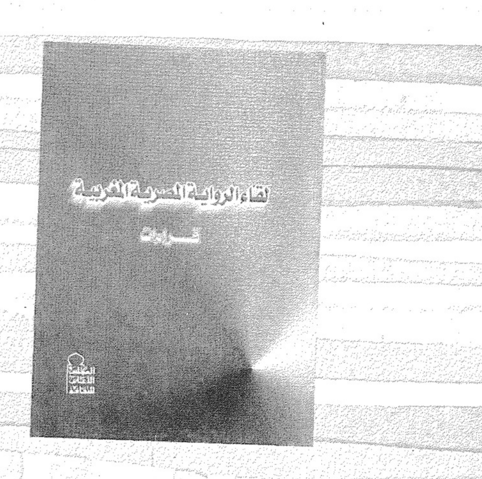
سلسلة أبحاث المؤتمرات / ٤

ملتقى الرواية المصرية المغربية الثاني







سلسلة أبحاث المؤتمرات

إشراف

أ. د. جابر عصفور

أبحاث مؤتمر

ملتقى الرواية المصرية المغربية الثانى

فبراير ٢٠٠٠

سلسلة أبحاث المؤتمرات / ٤





كلمات الافتتاح

كلمة الأستاذ الدكتور جابر عصفور

الصديقات والأصدقاء.. أسعد الله صباحكم.

كنت أعد نفسى للحديث فى النهاية، حريصاً على انتهاز هذه المناسبة لكى أنقل بعض أفكار الذين تحدثوا قبلى، وأعيد صياغتها فَيَسْهُل الأمر على.

ولكن الدكتور عماد أبو غازى- سامحه الله- آثر ألا يحقق لى هذه الرغبة كاملة، فها أنا ذا أتحدث فى وقت لم أكن أتوقع أن أتحدث فيه.

وكما يقول القدماء، فإن هناك من الطرائق ما يستدر بها القول، ويستهل بها الكلام لكى يتدفق على الذهن بعد ذلك. فأبدأ أولاً بالبداية التقليدية فأرحب باسمكم جميعا ، بكل الأخوة والأخوات المبدعين الذين جاءوا إلينا من المغرب الشقيق، ولا أعرف لماذا ضمَّ الوفد المغربى كاتبة واحدة، هى الصديقة العزيزة «خُناسة بنونة»؛ ربما لأنها فى ذاتها بكاتبات كثيرات، ومن ثم فسوف أستخدم ضمير التأنيث والتذكير فى حالة الجمع دون حرج، فاسمحوا لى، باسمكم جميعا ، أن أرحب بالصديقات والأصدقاء فى الوفد المغربى، وأثق كل الثقة فى أنهم يدركون مدى سعادتنا بوجودهم بيننا. وأثق أيضا كل الثقة فى أنهم يدركون مدى إحساسنا بالفرحة لأننا نكرر هذه التجربة التى بدأناها فى الدار البيضاء، وكانت نتيجة اقتراحهم هم، فهم الذين يستحقون الشكر على هذه المبادرة، لأنهم الذين سبقوا باقتراح هذا اللقاء الحوارى بين كُتَّاب وكاتبات الرواية المصرية المغربية. ونتيجة الجهد الدءوب الذى بذلوه جميعا - وبخاصة صديقى العزيز «محمد برادة» - التقينا فى المرة الأولى فى الدار البيضاء منذ سنوات وأسسنا لهذا النوع من الحوار، وأحسب أنكم سوف تجدون فى الخارج هذا الكتاب الذى يجسد البحوث التى أُلقيت فى الملتقى الأول، ولهذا فنحن عندما نلتقى اليوم، فإننا نلتقى لكى نواصل الطريق الذى مضينا فيه بفضلهم هم. وأرجو أن تتكرر هذه المبادرة عند

الكتاب العرب على امتداد الأقطار العربية، لأننى لا أريد أن يتهم المجلس الأعلى للثقافة بأنه ينحاز إلى الرواية على حساب غيرها من الأدب، ولا أريد أيضا للمجلس الأعلى للثقافة أن يتهم بالانحياز للمغرب، رغم أن المغرب فى القلب من المجلس الأعلى للثقافة.

فالمجلس على استعداد كامل لأن يعاود هذه التجربة الحوارية فى كل مجالات الإبداع بالكلمة وغير الكلمة مع كل الأقطار العربية دون استثناء أو تفرقة.

وإذا كنا فى مصر قد تخلينا منذ سنوات غير قليلة عن فكرة المركز والأطراف، وأصبحنا نؤمن إيمانًا عميقًا بتعددية المراكز التى لابد أن تتحاور وأن تتفاعل، فإننا فى المجلس الأعلى للثقافة نرحب- بالقطع- بكل تجربة حوارية، كما نرحب باتساع أفق ومدى هذه التجارب الحوارية لتشمل الأقطار العربية كلها، وتشمل الأنواع الأدبية والأنواع الفنية على السواء.

وأتصور أننا بقدر حاجتنا إلى المؤتمرات العامة الكبيرة التى نعقدها فى المجلس الأعلى للثقافة، والتى تتسم بالطابع القومى أحيانًا، أو بالطابع الدُوَلىّ أحيانًا أخرى، فإننا، فى الوقت نفسه، بحاجة إلى هذه اللقاءات أو الحوارات النوعية، التى تلتقى فيها مجموعة محدودة من المبدعين والنقاد؛ ليتجاوروا ويتناقشوا حول فنٍ بعينه، أو حول تجربة بعينها، وأعتقد أن هذا النوع من اللقاء الحوارى له فوائده الكثيرة، وأنا شخصيًا أصبحت على يقين من هذه الفائدة، منذ أن عقدنا لقاءنا الأول فى الدار البيضاء، واكتشفنا مدى الثراء الذى يمكن أن يترتب فكريًا وينتج عن حوار بين عدد محدود من المبدعين والنقاد، وذلك على نحو ينفى المسافة التقليدية بين المبدع والناقد، فيجعل من المبدع ناقداً، ومن الناقد ممارسًا للإبداع فى الوقت نفسه، ويدفع بالجميع إلى أفق من التجريب والتأمل والبحث ووضع كل شيء موضع المساءلة.

ولذلك فأنا أشعر أن سعادتى الشخصية، بوصفى ناقداً أدبيًا - بالدرجة الأولى- كبيرة، لأننا نلتقى اليوم للمرة الثانية فى القاهرة، وهذه السعادة جانب منها شخصى يتصل بالمغرب، وجانب منها موضوعى يتصل بالأهداف الأساسية التى تسعى إليها هذه الملتقيات الحوارية. أما السعادة الشخصية فترجع إلى ما يؤكد فكرتى من

أننا نعيش في زمن الرواية، وليس في هذا ما ينتقص من شأن الأنواع الأخرى على الإطلاق، وإنما ما يؤكد قيمتها لأن هذه الأنواع في حالات كثيرة تمنح الرواية صفتها الشعرية، وتجعل لحضورها حضوراً مضافًا.

ومن المفارقات الطريفة - التي أؤكد بها ما سبقني إليه زميلي العزيز وأخي الكريم الدكتور «صلاح فضل» - أنني عرفت المغرب إبداعيًا من خلال كتابات «محمد زفزاف» التي كانت الكتابات القصصية الأولى التي تعرفت بها هذا العالم الفريد. ومن هذه الكتابات الباكرة أقبلت على القص في المغرب وعلى الرواية المغربية، وأنا سعيد كل السعادة لأن بيننا في هذه القاعة، وضمن الوفد المغربي الصديق العزيز «أحمد اليابوري» وهو أول- إن لم تخنّي الذاكرة- أول من درس الرواية في المغرب دراسة أكاديمية رائدة، ولحسن الحظ أن معنا في هذه القاعة أيضا من المغرب من قدموا دراسات جامعية لدرجة الماجستير أو الدكتوراة عن الرواية في المغرب الأقصى، أو عن الرواية المغربية بوجه عام، وأظن أن آخر هؤلاء هو صديقنا الدكتور «عبد الحميد عقّار» إن لم يكن هناك من هو أحدث منه في هذه المحاولات.

وعلى أية حال، فهذه معلومات سوف نتعلمها من إخواتنا وإخواننا في الوفد المغربي خلال أيام هذا اللقاء.

الصديقات والأصدقاء... هناك مبدأ أساسيٌ يُلحُّ عليه نقاد الرواية، وهو مبدأ الحوارية. وليس «باختين» وحده هو الذي أكد في الأذهان أن الخاصة الإبداعية للفن الروائي هي الخاصية الحوارية، التي تقوم على تفاعل الأصوات المتباينة، وصراع التيارات المختلفة، وتجاور وتشابك الإدارات والأحلام والمطامح المتنافرة. وأتصور أن هذا المبدأ سوف يتحقق بأكثر من معنى في هذا اللقاء، سوف يتحقق لأن هذا اللقاء هو لقاء بين أطراف متكافئة، سواء كنا نتحدث على مستوى التسمية التي تجمع بين الوفد المصري والوفد المغربي أو نتحدث على مستوى الجمع بين الأفراد في كل وفد من الوفدين أو في الوفدين معًا. هذه الحوارية تتحقق في هذا اللقاء، الذي هو- كما قلت- حوارٌ، وتفاعلٌ، بين أطراف متكافئة، لا يزعم طرف منها أنه المركز وأن غيره ينتسب إلى الأطراف، ولا يزعم طرف منها أنه يمتلك الحقيقة الإبداعية أو النقدية كاملة، وإنما

يبدأ كل طرف منها، مؤمنًا بأن ما لديه لا يكتمل إلا بالحوار مع غيره، وأن المعرفة الإبداعية والنقدية هى معرفة نسبية لا تكتمل لها صفاتها فى دائرة النسبية إلا بالإيمان بأن كل طرف يكافىء غيره من الأطراف.

إنه لقاء بين تيارات متباينة، وأنا شخصيًا لم أحرص فى هذا اللقاء إلا على تأكيد هذه الصفة؛ لأن استراتيجية المجلس الأعلى للثقافة، التى يمضى على أساسٍ منها، هى فتح أفق الحوار بين التيارات الثقافية المتباينة، ما ظلّت هذه التيارات راغبة فى الحوار، ومستعدة له، وما ظلّ كلُّ تيار من هذه التيارات متقبلاً لغيره، يمنحه حق الحضور والوجود والاختلاف، ولا يرى، هذا التيار أو ذاك، فى الاختلاف إلا شيئًا طبيعيًا تثرى به الثقافة، ويغتنى به الإبداع. ولحسن الحظ فإن المتحدثين فى هذا اللقاء ينتسبون إلى تيارات فكرية ونقدية مختلفة، وسوف يمارسون تصوراتهم النظرية ويجربونها على نصوص إبداعية بأعيانها. ومن خلال الحوار، ومن خلال النقاش، سوف تغتنى الرؤى التى ينطوى عليها كل تيار من هذه التيارات، وسوف تغتنى الأعمال الإبداعية التى سوف تتحاور حولها هذه التيارات فى الوقت نفسه. وهذا اللقاء يتسم بالحوارية لسبب ثالث، هو أنه لقاءٌ يجمع بين تجارب إبداعية ونقدية مختلفة، من حيث العمر الزمنى، والانتساب إلى جيل، ومن حيث المنزع، ومن حيث الحرص على التجريب فى الوقت نفسه. فهناك بين النصوص المدروسة على سبيل المثال ما يتميز بهذه الانتهاكية التى أشار إليها الصديق العزيز «محمد برادة» فى كلمته الاستهلالية.

ومن بين النصوص الروائية ما يتميز بحرصه البالغ على أن يؤسس ويؤصل علاقة وثيقة بالتراث. وهناك ما ينطوى على المغزى السياسى المباشر، وما يضع البُعد الاجتماعى فى المقدمة، والنص الذى ينتسب إلى رواية السيرة الذاتية، أو إلى رواية اللارواية.

باختصار، إن التعدد الإبداعى على مستوى النصوص المدروسة، فضلا عن التباين فى تجارب النقاد والمبدعين الذين سوف يتحدثون عن هذه النصوص، يحقق البُعد الثالث من الحوارية التى هى مبدأ أساسى فى الرواية، وأظن أن موضوع هذه الحوارية سوف يدور على خمسة محاور أساسية:

المحور الأول هو: علاقة الرواية بزمنها. ليس من منظور السؤال البسيط: هل نعيش فى زمن الرواية أم لا ؟ وإنما من منطلق الإجابة على أسئلة ملحة: لماذا تزدهر الرواية كميًا وكيفيًا أكثر من غيرها من أنواع الأدب فى هذه السنوات التى نعيشها ؟ ولماذا حملت إلينا الرواية صوت الإبداع المغربى المعاصر قبل غيرها ؟ ولماذا، على سبيل المثال أيضا، يُقبل عليها حتى الشعراء، وصديقنا «محمد الأشعرى» وزير ثقافة المغرب الحالى وصديقنا الشاعر المبدع «سعدى يوسف» مجرد مثلين يؤكدان نوازع هذا السؤال الذى لابد أن يفضى إلى أسئلة أخرى موازية.

- المحور الثانى هو: علاقة الرواية بغيرها من أنواع الأدب والفنون. ولا يقتصر ذلك على أشكال التناص التى تصل الرواية بالشعر مثلاً، أو بفنون السينما، أو بألوان أخرى من الفن، وإنما يرتبط الأمر بما هو أكثر من ذلك.

- المحور الثالث هو: علاقة الرواية بتراثها القريب والبعيد. وذلك على نحو لابد أن يدفع إلى الصدارة السؤال الذى سوف يكشف عن مناطق تراثية محببة، ومناطق تراثية لا تزال فى الظل، ومناطق تراثية لا تزال الأقلام الروائية تهاب من مواجهتها.

وأظن أن هذه المناطق الأخيرة يمكن التمثيل عليها فى الرواية المصرية بالرواية التى كتبتها «سلوى بكر» «البشمورى»، وهى عن منطقة حساسة من مناطق التاريخ المصرى الإسلامى/ القبطى فى الوقت نفسه.

- المحور الرابع هو: علاقة الرواية بواقعها، وكيف يدفع هذا الواقع الرواية، فى بعض الأحيان، إلى أن تقول ولا تقول، وإلى أن تحاول أن تناوش المسكوت عنه من الخطاب الاجتماعى والسياسى بالإشارة وبالرمز وبالكتابة، ابتداء من رمزيات أولاد حارتنا، وانتهاءً بالرمزية البسيطة للعلاقة بين فتى مسلم يحب فتاة قبطية أو العكس، وذلك ما أصبح موضوعًا متكرراً فى السنوات الأخيرة. ولعلىّ أذكركم برواية «إبراهيم عبدالمجيد» قبل الأخيرة، فضلاً عن روايته الأخيرة.

- المحور الخامس هو: علاقة الرواية العربية بالحضور الروائى فى العالم كله، وهل لا تزال هذه العلاقة أسيرة المركزية الأوروبية، تنحصر فيها علاقات الرواية العربية

بالروايات المكتوبة بالإنجليزية أو الفرنسية بالدرجة الأولى؟ أم أن هذه العلاقة قد اتسعت وأخذت تجاوز المركزية الأوروبية، وتحاول أن تؤسس لنوع من الحوار، وأفق التفاعل المفتوح مع كل التجارب الروائية على العالم كله، خصوصًا بعد أن أصبحنا نعرف من مبدعي العالم الثالث، أو من مبدعي ما كان يسمى بالهوامش، من أصبحت أسماؤهم تحتل موضع الصدارة اليوم. ولعلي أذكركم في ذلك بمسابقة أو بجائزة «بوكر» الأخيرة، فالروايات الست التي أعلنت، بوصفها القائمة المختصرة التي سوف تُنتخب منها رواية فائزة، ضمت روائية مصرية هي «أهداف سويف» كما ضمت مجموعة من الروائيين لا ينتسبون إلى المركز الأوروبي الأمريكي التقليدي.

وأتصور أن هذا البعد سوف يفرض نفسه عندما تناقش في هذا اللقاء النصوص الروائية المقدمة، والتي تدرس لنرى نسيجها العلائقي، أو لنرى أشكال التناص التي تصلها صلة الحوار المتكافيء، والإفادة والإضافة والمعارضة أحيانًا بالحضور الروائي الممتد، الذي يجاوز المركز التقليدي لأوروبا وأمريكا.

وأتصور أن هذه المحاور، التي تشكل بالدرجة الأولى، الموضوع المضمر لهذا اللقاء، تهدف إلى أمرين: أولهما: ثانوي إجرائي، وهو تحقيق الهدف بواسطة القراءة النصية لعدد من الأعمال الروائية، أعمال مصرية يقرؤها نقاد ومبدعون من المغرب، وروايات مغربية يقرؤها نقاد ومبدعون من مصر، تأكيداً للحضور النصي من ناحية، وتأكيداً على التأصيل النظري من ناحية ثانية. وليس في ذلك ما يقلل من النظريات أو محاولات التنظير؛ لأنها موجودة مبطنة في وعي النقاد أو في لا وعيهم، وإنما الهدف هو تأكيد حضور النص بالدرجة الأولى بوصفه وسيلتنا لاكتشاف هذا العالم الفريد، والأفق العجيب الذي تصوغه الرواية، التي أصبحت تجسد النغمة المائزة للعصر. وأظن أن الهدف الثاني والأساسي هو الاقتراب خطوات لهدف نحاول أن نسعى إليه منذ سنوات، وهو محاولة اكتشاف خصوصية محددة للرواية العربية.

ما الذي يجعل للرواية العربية دون غيرها، أو وسط غيرها من روايات العالم، نغمة خاصة، أو إيقاعًا متميزاً؟

هل هي مسائل في الشكل؟ هل هي مسائل في المضمون؟

هل هي موضوعات تلح على وعي الروائي أو الروائية العربية؟

هذا الهدف سعينا إليه منذ اللقاء الأول، وكان محوراً أساسيًا متكرراً من محاور نقاشنا. وأظن أن ملتقى الرواية الذى عقدناه فى القاهرة كان موضوعه خصوصية الرواية العربية انطلاقًا من هذا الهم.

ونحن فى هذا اللقاء نواصل الهم نفسه، ولكن من خلال دراسة حالات، أو من خلال دراسات تطبيقية لمجموعة من النصوص يقاربها نقاد ومبدعون من المغرب، ونقاد ومبدعون ومبدعات وناقدات من مصر، لا بهدف الوصول إلى إجابات نهائية، وإنما بهدف الوصول إلى بعض الإجابة التى قد تثير المزيد من الأسئلة على طريق المعرفة التى لا تكتمل قط، خصوصًا أنها فى هذه الحالة معرفة ترتبط بالفن الروائى الذى يؤكد النسبية فى نسيجه وحضوره الطاغى الذى يعلى منه فنًا يلفت انتباه الجميع ويشد الجميع فى عصرنا.

وأخيرا أعتذر إذا كنت قد أطلت، واسمحوا لى أن أشكر باسمكم كل الصديقات والأصدقاء الذين جاءوا إلينا من المغرب، وبقدر ما نرجوا لهم إقامة سعيدة بيننا، فإننا نطلب منهم أن يكونوا صرحاء، ونحن على ثقة من صراحتهم. وأن يكونوا أحراراً كل الحرية فى التعبير عن أفكارهم، فقد نجحنا - نحن المثقفين المصريين - فى أن نجعل من المجلس الأعلى للثقافة فضاءً مفتوحًا حراً لكل التيارات والتجارب، يشجعنا على ذلك وزير هو صديق يؤمن معنا بأن الحرية الكاملة، خصوصًا فى مجالات الفكر والإبداع، هى السبيل الحقيقى وهى البداية الأولى للإبداع الذاتى للأمة فى كل مجال من مجالاتها.

وأعتذر لكم مرة ثانية عن الإطالة، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

كلمة افتتاحية

إدوار الخراط

باسم لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة وباسمى شخصياً أرحب بكم جميعاً فى الملتقى الثانى للرواية المصرية المغربية، وغنى عن القول أننا جميعاً الروائيين والأدباء المصريين نحتفى بقدوم الروائيين والنقاد المغاربة إلى أرض وطنهم الثانى مصر، احتفاءً حاراً، هو احتفاء الإخوة بالأخوة والأصدقاء بالأصدقاء، وهو في الوقت نفسه احتفاء بلقاء نعتز به اعتزازاً كبيراً، بين المشتغلين بهموم واحدة أو متقاربة وقد عرفوا فى صميم الروح مشاقة العمل الأدبى والروائى وتحدياته، كما عرفوا نشوات الإبداع الفنى وتحققاته.

فإذا كان من الحق أن الكتاب، والروائيين منهم على الأخص، هم ضمير الوطن، والمتكلمون بصوت العصر، فإنه من الصحيح أيضاً أنهم ربما كانوا من أعرف الناس به داخل النفوس وأقدرهم على تقصى مناحى الأرواح فى الوقت ذاته الذى هم فيه أوصف الناس لظواهر الواقع الاجتماعى بكل جوانبه.

وما من حاجة بى للقول إن هذا اللقاء شأنه شأن لقائنا فى رحاب الدار البيضاء يسهم بفعالية حقيقة فى توثق علاقات الإخاء بيننا والحفاوة الأمينة بإبداعات بعضنا بعضًا،كما يسهم بتعميق معرفتنا على نحو دقيق لا بأعمالنا الروائية فحسب، بل بنا جميعاً، وبما يجيش حولنا وفينا من شئون الوطن وشئون الروح.

نرحب بكم أيها الأشقاء إذ تحملون إلينا دفء القربى ووهج المعرفة، إلى القاهرة قلب مصر الكبير المضياف الذى سيظل دائماً مفتوحا ومرحبا بالأشقاء.

إننى موقن أن مثل هذه اللقاءات تؤكد انتفاء أو سقوط المزاعم التى عفا عليها الزمن بأن ثم فجوة ثقافية أو قطيعة معرفية بين المشرق والمغرب، أو أن ثم مركزا ثقافيا فى مقابل هوامش، على حين أنه مما لايحتاج لتأكيد فى واقع الأمر أن المشرق والمغرب

جناحان لا غنى لأحدهما عن الآخر، وأن المركز القديم قد وجد أنداداً فى الهوامش القديمة التى أضحت لحسن الحظ وبقوة طبيعة الأشياء "مراكز" جديدة ،وأن تعددية المراكز الثقافية ونديتها ليست فقط من سمات العصر، بل هى علامة صحة وازدهار، فما من حاجة الآن لإثبات دور الريادة والثقل الحضارى والثقافى والحيوية المتصلة.

أنتم أيها الأشقاء إذ تأتون إلينا بعبق من فاس العريقة تجدون في قاهرة المعز ما يوثق الوشائج التاريخية والراهنة معاً، وليست مراكش العربية الأفريقية حارة الروح إلا رصيفة لأسوان بصخورها الشمَّاء وحرارة نيلها الأفريقى، وهل الدار البيضاء المطلة على أمواج الأبيض المتوسط الزرقاء، وطنجة الشامخة على حافة الأطلس، وتطوان الوضيئة- إلا قرينات للأسكندرية التى ترابها زعفران ودمياط وبورسعيد.

ليست الجغرافيا فقط هى سيدة المقام هنا، بل عُرى التواشج أوثق وأعرف ببعيد؛ إذ هى تضرب فى شعاب التاريخ المشترك وعراقة التواصل الثقافى وراهنيته فى آن معاً.

ها نحن إذن نلتقى للمرة الثانية فى رحاب فن الرواية، هذا الجنس الأدبى الذى يتحدى حدود الجنس وينتهكها انتهاكاً حميداً، إذ تقبل الرواية إنجازات من فنون الشعر والمسرح والسينما، بل من الفنون غير القولية أيضاً كالموسيقى والنحت والمعمار.

سوف نناقش وندرس ونتعرف، سوف نختلف ونتفق بلا شك، إذ إن المعرفة والحوار السمح ليس لهما قرين.

فإذا كان للرواية المصرية تاريخ ريادى طويل وإنجازات معاصرة مرموقة، فإن الرواية المغربية فى خلال عقود ثلاثة أو أربعة فقط قد وصلت إلى مرحلة من النضج والإنجاز الطليعى لها قدرها الكبير، فلعل ذلك يعود، من بين أسباب كثيرة أخرى منها روائع الفن التى لا تفض أسرارها- إلى خصائص المغرب باعتباره بلد الملتقى حيث تتبادل التأثير، تيارات وافدة من الشرق ومن أوروبا معاً، وباعتباره أيضاً بلداً تتواجد فيه ثقافات متنوعة سليفة ومعاصرة، قبلية وقومية، شعبية ونخبوية. تلك ساحة خصبة لفن الرواية الصعب والمطواع معا، الغنى وواسع الإحاطة معا، هذا الفن الجميل الذى نلتقى اليوم فى رحابه.

كلمة افتتاحية

أنور مرتجى

منذ ما يقرب من أربع سنوات، كان لقاء الدار البيضاء الأول للرواية المصرية- المغربية. كان تدشينا لحوار ملموس بين مجموعة من المبدعين والنقاد ينتهون إلى البلدين الشقيقين، ويرغبون فى تخطى الحواجز المصطنعة والعراقيل التى تعوق المنتوجات الثقافية والإبداعية العربية عن السريان والوصول إلى أكبر عدد من المتلقين خارج الحدود الإقليمية. وقد وجدت هذه الرغبة من يسعفها على التحقق لدى كل من اتحاد كتاب المغرب والمجلس الأعلى للثقافة بمصر.

وأحسب أن المبادرة كانت تتغيًا منذ لقائها الأول، هدفا مزدوجا:

- تنشيط القراءة النقدية فى فترة تميزت بارتفاع ملحوظ فى الإنتاج الروائى العربى، مع تراجع فى مجال المتابعات النقدية الجادة، وتعثر التواصل والتصادى بين المبدعين العرب نتيجة فشل اتحاد الأدباء العرب فى الاضطلاع بتوطيد علائق الإبداع العربى والإسهام فى توفير شروط الحوار الحر، الصريح، بين كافة المبدعين العرب بانتماءاتهم واتجاهاتهم الفنية المختلفة .
- والغرض الثانى، هو تعزيز المحاورات الثقافية والإبداعية بين الروائيين المغاربة وزملائهم المصريين الذين حققوا تراكما لافتاً، مشهوداً له بالريادة والتجدد.

ولا شك أن من أهم ما حققه لقاء الدار البيضاء، إلى جانب نشر مجموع القراءات فى كتاب، هو أنه دشن بالملموس، لحظة الخروج من دوائر تصنيف المبدعين العرب إلى مركز ومحيط، وكأن إنتاجات الماضى تغنى عن متابعة الجهد والانفتاح والتعلم ومراجعة الذات.

لكن علينا أن نكون واضحين مرة أخرى، ونحن على عتبة هذا اللقاء الثانى بالقاهرة: لايتعلق الأمر بقراءات مجاملة، ولا بقراءات تحول النصوص إلى جثث

للتشريح الأكاديمى. إن القراءات المتبادلة بين مبدعين ونقاد ينتمون للبلدين تحرص على أن يكون التلقى مقترنا بالتحليل والتقييم حتى تتجنب الجنوح إلى الانطباعية أو الاحتماء بالحياد المبرر لكل تحقق نصي. وهذا التوجه الذى تبلورت بعض ملامحه فى اللقاء الأول، يستند، ضمنيا، إلى أن دائرة الإبداع العربية تكاد تكون هى المجال الوحيد الذى تمارس داخله حرية النقد والاختلاف ضمن الإقرار بالتعدد والتنوع، وديمقراطية الحوار سبيلاً إلى تحرير مقولة وحدة الثقافة العربية من الانغلاق والأحادية والوثوقية.

وأحسب أن الرواية، ضمن الأدب العربى الحديث، تحوز قسطا غير قليل من التعبير العميق، النافذ، عما تعيشه المجتمعات العربية من تحولات واهتزازات و صراعات، وبخاصة خلال العقود الثلاثة الأخيرة. لذلك اقترن فضاء الرواية الجيدة عندنا بقدرته على أن ينقلنا إلى ما هو مغاير لفضاءات الخطابات الرسمية المثقلة بالتدريس والتعميم والتجريد، والحرص على تبرير هزائم الأنظمة المتوالية أمام تطلعات المجتمعات العربية المشروعة نحو العدالة والتحرر و دمقرطة الصراع.

وأظن أن مما يحسب للرواية، فى نماذجها الجيدة وعلى امتداد الوطن العربى، هو أنها شيّدت لبناتها على أسس ترفض اللغة الأحادية الآمرة وترفض السلطة الكاتمة للحريات وللأنفاس. ولأن السلطة مهما تعاظمت أجهزتها، لاتستطيع أن تستحوذ على جميع الفضاءات، فإن الرواية العربية عمدت، ومنذ البدايات، إلى حفر ثقوب واسعة وسط أسمنت أيديولوجيا الثبات والتماسك الظاهرى المعتمدة على استيراد قيم ماضوية عاجزة عن مواجهة أسئلة الحاضر. وعبر هذه الثقوب الروائية، نقرأ، على الأقل، ثلاثة عناوين مضيئة: تحرير اللغة، تحرير الجسد، تحرير العقيدة، من وصاية السدنة، ومن خواء محترفى بلاغة المنوالية الجاهزة، من ثمَّ يكتسب الخطاب الروائى العربى، وسط جوقة الخطابات الأخرى، أهميته الخاصة؛ لكونه يسعى إلى تشخيص رحلة العذاب الطويلة للفرد العربى وهو يواجه طغيان الدولة والمؤسسات وثقل الموروثات السلبية، وتحجر العقليات المستظلة بأيديولوجيات جامدة.

لم يعد الفرد العربى الواعى يقبل الانتماء إلى كتلة اجتماعية ترفع شعار محو الفرد لصالح الجماعة التى يتحكم فيها أفراد سلطويون يُسَخِّرون الآخرين لاستدامة

الطغيان وروح القطيع. الرواية هى ضد التأجيل، ضد لجم العواطف والأفكار وضد النظام القامع للتلقائية والاندفاع والبوح. هى لا تنتعش وتتألق إلا عندما تستوحى الفوضى الجميلة التى تدثر العلائق والسلوكات، وتزحزح القوالب والخانات والحسابات العقلية الضيقة..وكل تشكيل، كل شكل روائى رغم ضرورته، يبقى محطة مؤقتة على المحكيات الملحمية النثرية التى تستعيدها الرواية العربية من سرديات التراث ومن زوادة لغة الكلام ومخزونات الذاكرة وجراحات الجسد والروح.

اتسعت فضاءات ومناخات الرواية العربية، وكانت الرواية المصرية رائدة فى توسيع دوائرها ونقلها إلى مجالات المخبوء، والمستبعد، والمقدس، واليومى المكرور... وبهذا الاتساع لم تعد هناك مناطق محرمة على الرواية العربية؛ لأنها أثبتت فى تاريخها القصير- أنها أداة معرفة واستكشاف، ومساءلة وإمتاع .. وما لايتم على مستوى الحوار بين المجتمع المدنى والمجتمع السياسى، تستطيع الرواية العربية أن تصوغ بعض عناصره لتجعل القارئ يحاور ذاته ومجتمعه والكون عبر أسئلة الرواية المنفتحة على الآنى والتاريخى، على العابر وعلى القابع فى اللاوعى والوجدان، على صراعات السياسة وعلى أسئلة الكينونة والهوية والصيرورة، على جحيم المدن اليومى، وعلى ارتعاشات الطحلب الباحث عن صنوه فى زرقة الماء ..

ليس غريبا إذن، أن نجد نقط التقاء بين الروايات المقروءة فى هذا اللقاء رغم اختلاف الأساليب والأشكال والفضاءات. يطالعنا واقع الاضطهاد واحتقار المواطن، ونرتاد متاهات العذاب التى تتفنن فى تخطيطها أجهزة الدولة الوطنية لتقبر أحلام مجتمعاتها ، وننغمر فى صفحات ووقائع من تاريخ ملئ بالخيبات وتناسل السلبيات فى ثنايا الحاضر، ونغوص عبر تفاصيل الحياة اليومية، خاصة فى المدن، وهى تصور الانفصام والعجز والحرمان والتهميش.

إن هذه القراءات هى منطلق لربط أسئلة النص الخاصة بأسئلة أوسع تشغل الروائيين والنقاد وتبحث عن إجابات تضيء مسارات التحول عند كل مبدع.

كذلك، فإن قراءة هذه المجموعة من الروايات المصرية والمغربية تسهم فى لفت نظر القارئ إلى أن هناك خطابا مغايرا لتلك الخطابات التى تجلد سمعه وبصره يوميا بشعاراتها الطنانة، الجوفاء، الوفية للتكرار والتعظيم والتقديس وأمثلة واقع بئيس.

وقد لا أبتعد عما يفكر به الروائيون والنقاد، إذا قلت بأنهم يعتقدون، مثلى، بأن الرواية لاتمتلك حقائق ولا وصفات للصنع، هى بالأحرى، مشدودة إلى صيرورة الأشياء والناس والعلائق والأوعاء. هى لحظة صدق جارحة، وقحة تستطيع أن تقنع القارئ بتشغيل مخيلته وتحرير ذاكرته من المألوف لارتياد أصقاع الحلم واللعب والمتعة.. كما تستطيع أن تقنعه، وهو يكتشف بؤس حياتنا وعجزنا عن تغيير مجرى الأمور، بأن وعيا ممكنا هو بصدد التخلف والتبلور لاستنبات فضاءات صغيرة للأمل.

آمل أن تكون قراءات هذا اللقاء،مثل سابقاتها، مساهمة فى توطيد الصداقة والحوار، وفى إخراج النصوص من نطاقها الخاص إلى ساحة الأسئلة المشتركة.

الأبحاث المغربية

حكايات المؤسسة

أحمد اليبورى

اعتادت الرواية العربية بصفة عامة تناول ظواهر اجتماعية واقتصادية أو أيديولوجية عن طريق رصد بعض التحولات التى تعرفها فضاءات معينة مادية أو رمزية خاصة فى إطار الاتجاهين الواقعى والأطروحى. ومن اليسير أن نلاحظ تغيرا واضحاً فى هذا المنمنمات الكتابية الروائية عند جمال الغيطانى الذى أصبح يركز على المؤسسة فى علاقتها بمكونات المجتمع، توازيها مؤسسة السلطة والبصاصين فى الزينى بركات أو الجامعة والبلدية فى سطح المدينة أو المؤسسة بأداة التعريف التى تحيل على الهيمنة فى حكايات المؤسسة.

وذلك يعنى فى نظرنا تحولا على مستوى الوعى النصى الذى أمكن بواسطته تحديد الأطر الكبرى التى تعمل على إفراز الظواهر الجزئية والشعور بضرورة الانطلاق مما هو شمولى وجوهرى إلى تمظهراته على مختلف المستويات الاقتصادية والاجتماعية والسلوكية والذهنية.

وهذا التطور للكتابة الروائية عند جمال الغيطانى وربما عند غيره، بدرجات متفاوتة، خاصة فى «المحاكمة Levtocs» لكافكا، و«اللجنة» لصنع الله إبراهيم، له مرجعيات فكرية وينطلق من رؤيا معينة لصيرورة المجتمع العربى،كما هو الشأن بالنسبة لجميع الروائيين، إلا أنه بالنسبة إليه مدعم بخلفية إسلامية ذات امتدادات صوفية، وأخرى تاريخية فرعونية فى بعديها الفكرى والحضارى، وثالثة استطيقية توظف أساسا طرائق السرد التراثى، مساهمة فى ترسيخ «تجربة الأصالة» فى الانفتاح الانتقائى على طرائق السرد الغربية، خاصة فى الحوارات الداخلية والاسترجاعات والاستباقات والتقلبات غير المتوقعة، والتداخل من حين لآخر، بين المهارات السردية، وبين وصف الأمكنة والشخوص، بحيث يمكن أن نقول إنها محاولة لاستنبات تلك

الطرائق المستوردة فى فضاء السرد التراثى وتعريبها إن صح التعبير تدريجيا، حتى تصبح ملائمة للذائقة الجمالية العربية.

وليس بخافٍ، فى هذا المجال، المحاولات الرائدة لمحمد المسعدى، فاروق خورشيد وغيرهما، والإضافات القيمة التى يقدمها روائيون عرب معاصرون فى نفس الاتجاه، غير أن تركيزنا على جمال الغيطانى نابع من تصورنا أن تجربته الإبداعية لها خصوصيات سنبرز بعضها خلال قراءة «حكايات المؤسسة».

تشتغل هذه الرواية وفق قانون الانتظار الذى يحيل على محكى إطار يتصل بالمؤسسة ككل، ومحكيات مؤطرة عن المؤسس والرؤساء المتعاقبين، وعن العاملين والعاملات بمختلف درجاتهم، بين الطابق الأول والطابق الثانى عشر.

إننا إزاء منظومة حكائية تبدو فيها كل حكاية، مستقلة، لكنها ترتبط فى الواقع، مع غيرها من الحكايات بنائيا لتشيد فى آخر المطاف ما يمكن أن نطلق عليه «مؤسسة الرواية» بأبعادها الأيديولوجية والاستطيقية. ربطة بعدد البناء الروائى مسألتان: الأولى تحيل على مفهوم التجاور كما قدمه «ياكسون» فى حديثه عن الفروق بين الشعر والنثر السردى، والذى نعتبره متجاوزاً بعد الإنجازات العالمية المعاصرة حول شعرية السرد، مظرف «تود روف»، «جننت»، و«تادرى» وغيرهم. والثانية تقوم على أساس التفاعل الذى يعتبر الرواية فى مجملها «استعارة سردية منمططة، تنقل دلالات كلية تتجاوز المعانى الحزئية لمختلف مكوناتها .

إن قراءة أفقية لـ«حكايات المؤسسة» وفق قانون التجاور تفضى إلى إمكانية استقلال كل حكاية على حدة، لكن قراءتها عموديا وفق قانون التفاعل، يتيح تجاوز الحدود الحكائية إلى الكل الروائى ذى البعد الاستعارى، خاصة إذا اعتبرنا إمكانية التداخل فى المجال السردى أحيانا بين المكونين الكنائى والاستعارى.

وفى هذا الإطار تجدر الإشارة إلى فكرة للجرجانى، فى «أسرار البلاغة» تتعلق بمصدر الاستجابة النصى على مستوى الفكر، والتعدد على مستوى التمظهر موضحاً أن التمثيل يهتم بنقل النفس من الشئ «المدرك بالعقل المحض وبالفكرة فى القلب، إلى ما يدرك بالحواس» بحيث يصبح التمثيل هنا، معادلاً للتوليد الحكائى والتشعب

السردى، ولبنية الإظهار، كما تسميها السيميائية البورسية التى تلح ، هى أيضا، على الوحدة والانسجام، فى صلب التعددية النصية.

ويدخل فى هذا الإطار ما كان يعرف فى النقد القديم بـ«الإخماض»، الذى يشير مجازاً إلى الانتقال فى الكتابة بين مواضيع مختلفة ومستويات أسلوبية متعددة، عن الرصافة إلى الهزل، ومن الحكاية إلى الشعر، ومن الفلسفة إلى التاريخ، حتى يتم أطروحة معينة دون إرهاق القارئ.

لاشك أن مؤسسة الرواية، فى «حكايات المؤسسة» تشتغل وفق مفاهيم من قبيل التمثيل. وبنية الإظهار والإخماض، مقرونة بدرجات متفاوتة من الانعكاس المرآوى الذى يعنى فى صيغته المبسطة نوعاً من تكرار النبرات. وفى التوزيع الدقيق، بين هذه الأساليب، وفى خدمتها للأطروحة المركزية تكمن فرادة هذه الرواية.

توظف «حكايات المؤسسة» الأسطورة كشكل سردى عتيق فى مختلف فصولها، فهى تستهل بذكر «الكبرى العميقة الغريبة، والقارب المحمل ذهبا «الكنز»، ثم تتطرق إلى تشييد المؤسسة التى تضخمت فأصبحت تضم كل أنواع المنتوجات والخبرات والمخابرات والاختراعات حتى يمكن القول إنها إذا بدأت كمؤسسة، فقد تحولت، بعد ذلك، إلى «المؤسسة» الخرافية ذات البعد الأسطورى. يقول السارد: «كثيرة هى المنشآت التى يسمونها بالمؤسسات مثل هذه من إضافة الصفة والتخصص، فيقال مثلا مؤسسة الصناعات الغذائية أو المالية، لكن إذا ذكر لفظ المؤسسة لاغير؛ فإنه يعنى شيئا واحداً فقط، إنها المؤسسة نفسها». وعندما تعرضت المؤسسة للإفلاس سمعت «دمدمة.. فجرا فى الحفرة الدائرية.. ورجفة تقع يوميا فى الثالثة والربع عصرا، تتزايد باطراد وما من تفسير يهدئ الخواطر ويريح الأفئدة القلقة على مصير المؤسسة.» ٢٩٠، وهكذا تسهم الأسطورة والأشعرة فى خلخلة مراكز للإدراك والتلقى من جهة، وفى تكسير الكتلة الروائية الصلبة، مقدمتين أشكالا وألوانا وفسيفساء سردية على غرار مايلاحظ فى المعمار الإسلامى.

الأسطورة إلى جانب الحكاية شكلان سرديان يساهمان فى تأسيس النص الروائى- كما رأينا- ويتيحان أنواعا من التمظهر والتنوع فى ارتباط مع بنية سردية

ثالثة تمثلها الإشاعة، باعتبارها شكلا سرديًا مغيرا شفاهيا داخل النص، لايقوم على الخبر، بل على اختلاقه، من درجة ثانية.

وتتحول الإشاعة فى الرواية إلى نقيضٍ للحكاية، رغم كونهما ينتميان معا إلى عالم التخييل؛ ذلك أن الإشاعة تقوض الحكاية برسمها مساراً غير حقيقى روائيا، وبذلك تدخل فى إطار العوالم الممكنة ،أى فى إطار المسارات التى كان من الممكن أن يتجه نحوها السرد والحكى، لولا اختيار مسبق.

من المسائل التى تثير الانتباه فى هذه الرواية لجمال الغيطانى، بروز ثنائية التأليه والتشيئ، فمجرد مايصعد الرؤساء ويندرجون فى زمرة الإله المختفى، يسقطون فى الأخطاء والخطايا، ويتدحرجون إلى الحضيض، وتصبح أصوات بعضهم وكأنها مخلقة بالكومبيوتر لا تمت إلى مخلوق حى، صوت غريب، غير مألوف، فيه رنة معدنية ونذير(١٨٦). هذا التمازج بين الصوت البشرى والمعدنى يشير إلى أن درجة التشيؤ فى صميم الوجهة مفتقد لدى سيد الطابق الثانى عشر، أما بالنسبة للعاملين فى المؤسسة فقد تحولوا من فرط إهانتهم وتحقيرهم وترويج الإشاعات ضدهم إلى آلات وأشياء.

وهكذا، فبقدر ما يوغل أشخاص، وهم، فى درجة الألوهية، بقدر ما ينحدر آخرون فى سُلَّم التشيُّؤ وفى درجة معينة من هذه الوضعية يتحول الجميع إلى أشياء، وتعيش المؤسسة حالة انفصام وتدهور داخلى، وتشوه عام، ينعكس على سيرها ويوقف تطورها، وتبدأ مرحلة الانهيار.

ومما هو جدير بالملاحظة فى هذه الرواية أن السارد يقدم الشخصيات والأحداث، متشظية ومن وجهات نظر متعددة و متناقضة، من بداية الرواية إلى نهايتها المؤسس، والرؤساء، والموظفون، والأحداث المتعاقبة، تقدم انتظار يلغى بعضها بعضا، مما يوحى بلايقينية الكائن والحدث، وبالغياب فى صلب الحضور.

إن المؤسسة فى«حكايات المؤسسة»، رغم ضرورتها كـ«حاجة» اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية أو ثقافية تفقد تدريجيا خططها الأولى، المتسمة بالبساطة والتلقائية والفاعلية وتتحول إلى آلة للقمع، بل وتغير المسئولين عليها والعاملين بها،

فى اتجاه خارج الشرط أن سياتى وذلك مالاحظه «بييربورديو» فى محاضرته «درس على درس» مبرزاً «أن طقوس المؤسسة تخلق الشخص الذى تؤسسه، ملكًا أو فارسًا أو كاهنا أو أستاذا باختلاق صورته الاجتماعية، وبتشكيل التصور الذى يمكن أن يولده لدى الآخر» وبذلك تختفى شخصيته تدريجيا ليصبح مجرد ممثل للأدوار ومنفذ لوظائف، وهو وصف ينطبق كل الانطباق على مختلف شخصيات الرواية.

لا أخفى، فى نهاية هذه المقاربة السريعة، أننى استمتعت بقراءة هذه الرواية «حكايات المؤسسة» لمبدعها جمال الغيطانى، أيّما استمتاع باللغة الباذخة وبالسرد المحكم، وبالحكى الشيق وبالتفاصيل الموحيه، وبالمعمار الروائى الرائع بمتابعة المتعة الروحية، ومسارح اللذة الحسية، وبالوصف الدقيق للعلاقة الملتبسة بين المؤسسة والإنسان، وبالتحول المفاجئ للإنسان إلى مؤسسة.

الجزيرة البيضاء: شروخ الذاكرة والتحولات

حسان بورقيــة

تقرأ رواية "الجزيرة البيضاء"، للكاتب المصرى يوسف أبو رية، فيخامرك إحساس خاص، مفاده أنك عندما تحيا فى حميمية كائن ما، فإنك لاتفعل ذلك لكى تجعله أكثر دنوا ووضوحا، إنما لكى تبقى عليه غريبا، متباعدا وربما لامرئيا.. ويتواتر الأيام تحس أن هذا الكائن لم يكن شيئا آخر سوى المكان المفتوح أبديا والنور الدائم الذى لن يبرحه هذا الكائن. كامل، راوى "الجزيرة البيضاء" الأساسى، يفتق هذا الإحساس وهو يعود إلى مسقط رأسه، كأنه لأول مرة يدرك أن فى كل حياة يوجد شئ مالم يعش، كما يوجد فى كل كلام شئ مالم يعبر عنه، فيعود إلى هذا المنسى، وباعتباره كذلك، فإن هذا الأخير يطالبه بالإنصاف، ويدرك أن هذا المنسى هو الإرث المؤكد الذى يبقى وحده لكل إنسان منا، لا كوصية مكتوبة، إنما كصوت أو كإيماءة مثيرة، يقول مسائلا نفسه: "كم مرة دست هذه الأرض يا كامل؟ مائة مرة، ألف مرة، مليون مرة، مرات لا تحصى ولا تعد، هل يحفظ المرء خطوات أقدامه؟ الذاكرة تمتص، وترسب، وتبقى من الواقعة صورة أو صورتان، ليس من الضرورى أن يكون عدد الخطوات موحدا فى كل الأمكنة ، ولكنها بالتأكيد تكثر فى مواقع الحنين، وتبهت فى مواقع النأى، واللاضرورة. مركز العالم هو مسقط الرأس، وما عداه هو مجرد دوائر تلتف حوله، الدائرة الأولى الأكثر اتساعا هى الأضعف فى التذكر، وكلما ضاقت الدائرة تتكثف الذكرى حتى الوصول إلى النقطة التى لا قطر لها ولا محيط، إنها بؤرة الميلاد، مساحة الحبو ونطاق القيام للاستناد على أول جدار، منحة الضوء الأولية واللقاء الذى لا ينسى بلمسة النور الحانى، السعى إلى الكتاب، الطريق إلى المدرسة، الدرج الذى يأخذك للصعود إلى مئذنة الحى لترى الدنيا الواسعة، من فوق، من أعلى

مكان ترى فيه الأسطح وأبراج الحمام وذؤابات النخيل، وفضة النهر السائلة فى أقصى الطرف الغربى" (ص٣٤).

وهذه الدوائر التى ستتشكل عبرها عوالم العودة والتحولات، والتى تبدو كل دائرة منها ذات اتجاهات أربعة مستقلة، هى خلفية جدارية لهذه الرواية، وجغرافيتها التى ستتداخل فيها العلاقات واللغات والفضاءات والمصائر، لتوسيع إمكانيات الشخوص؛ ولم يسمح ذلك للكاتب بخلق كائنات فريدة فحسب، بل بخلق أشياء أخرى: قناطر تاريخية وحاملين للزمن ورواة يملأون شريط الحكى.

القسم الأول من الرواية يتحدث عن عودة كامل- أحد النشطين سياسيا- إلى قريته، من القاهرة، بعد توصله بنبأ احتضار والده، من يوم أو يومين، حيث سيلتقى بأخيه الوحيد من أبيه، فؤاد، الذى سيدفن فيما بعد إلى جوار أبيه فى القرية بعد رحيله بخمس سنوات .. وسيرى أمه التى سترحل بدورها بعد خمسة أشهر من رحيل الأب. أسرة ريفية، ذات جذور تقليدية، كما يظهر ذلك فى الصفحات الأولى من خلال ذاكرة المنصور- والده- التى تنيف على القرن، وهو يروى لابنه كامل عن القرية التى قضى فيها صباه، وأول فتوته، ثم عاد إليها شابا ليؤجر الأرض التى لها عليها طفلا، وعشق بين حدود ليلها أول امرأة (أمينة)، كانت نصيبه (ص١٥).

وهو يدنو من الجزيرة البيضاء، كما سمتها الأسطورة قديما، قبل أن تتوالى عليها الأنظمة والعابرون والأسماء، ترحل به الذاكرة إلى تاريخ بلدته القديم، "الذى يحمل سحنة نهرها، انسيابا ساكنا، لا يسمع له هدير، ولا خرير.. "(ص٢٥)، والتاريخ المقترن فى الرواية بحياة والده، المولود فى واحدة من تلك الدور المعتمة التى تفتح أبوابها وطاقاتها على شوارع ضيقة وملتوية لا تتسع إلا لجسد الإنسان وهياكل الماشية (ص١٦). البلدة التى بقيت إلى حدود طفولته تدار كما تدار بقية القرى، بعمدة وشيخ وعدد من الخفراء، تاريخ انقضت فيه أزمنة القوافل، وحسم الأمر لصالح البلاد الخضراء والماء العذب، ثم جاء زمن البخار وسكة الحديد ليدفق دم الحياة فى بلاد، ويؤجل نمو أخرى، ويبقى على أحوال ثالثة كالقرى، فتنشأ مدن وتنحاز الإدارة للحياة العصرية، وهكذا "انطوت فى التاريخ أزمنة تحفظ للخيل والجمال مجدها، وشملت صفحات

ناصعة لحياة الحديد الذى يجرى على حديد، ينفث الدخان، دخان الروح، وتلبدت سماوات الحقول بسحب لا يسقط منها مطر، وانتفضت سيقان الزرع على ضجيج الآلة التى تنقل البشر والبضائع بين المدن والسواحل" (ص٦).

فى القسم الثانى، يعود مرة أخرى من القاهرة، بعد خمسة أشهر، لرؤية أمه لآخر مرة قبل وفاتها، بعد زيارة فؤاد واطلاعه بالخبر يتعجل العودة علها تغفر له ما اعتبرته إهمالا لها خلال إقامتها القصيرة معه بالقاهرة، بعد وفاة أبيه طبعا. تدخله العجائز المعددات إليها، وحين مال ليقبل جبهتها، لم تطرق أنفه غير رائحة الأدوية.

وإذا كان يوسف أبو رية قد اختار لهذا الحدث زمن الحاضر، أيام حزن القاهرة، فى سبتمبر، حينما كانت تعيش زمن الخوف والتوجس، خصوصا عقب عودة السادات من الولايات المتحدة، عندما أمر "كرد فعل على أحداث الزاوية الحمراء(..) بإلقاء القبض على ألف وخمسمائة من خصومه السياسيين :زعماء معارضة، وكتاب، وشيوخ، وأساتذة جامعات، وطلبة" (ص٥٦)، فإن الحكى ينكسر ثانية ويتداعى إلى سنوات طفولة الراوى، عندما كانت أمه تهيئه للذهاب إلى المدرسة، علاقته بشيوخه، التزامه فى بيوت المضيفات من صديقاتها، قصتها مع ناظرة المدرسة، وقوفه فى حشد استقبال جمال عبد الناصر على حافة رصيف القطار، وتحولات القرية بداية بالمقاهى لاستقبال المسافرين والراحلين، ثم "وكالات تجمع المطايا حتى يعود إليها أصحابها من الأغراب بعد قضاء حوائجهم فى المدن البعيدة، ثم موقف للسيارات حين تشجع أحدهم وابتاع أول سيارة تنقل أهل البلد إلى المديرية، بعدها جاءت خطوط الأتوبيس فأقيمت المحطة غير بعيدة عن الموقف وسكة القطار، وصار الشارع شارعين ثم ثلاثة ثم أربعة، واتسمت هذه المنطقة بالتقسيم الحديث، شوارع طولية وأخرى عرضية لها اتساع معقول يسمح بمرور سيارة الأجرة وسيارة النقل، هاهنا لا تعدم العين مشاهدة ملامح مدينة جديدة، لا شبه بينها وبين الأخرى القابعة على التل العالى" (ص٨٣/٨٤).

وخلال العودتين أيضا تخرج الرواية عن حكاية الأسرة إلى البعد الإنسانى العام، من القدر الفردى إلى القدر التاريخى للكائنات البشرية، التقاطع الذى لا يملك فيه لا صوت ولا شخصية ولا زمن سلطة الحقيقة ونظام الخطاب، من ذلك حكاية

التركى، هجرة أبنائه وجنون زوجته، التى كان الناس يرونها بعد وفاته بمدة "تسير تحت الجدران تنظر إلى الأرض وتنحنى على أكوام القمامة تقلب فيها، وتخرج منها ما تجده مناسباً، فتجمعه فيما تبقى من هيئة الثوب، وترفع مقدمه فتبان أفخاذها ضامرة، وحين يكثر حملها من أشياء الأرض تطوى بقية الثوب، فتبرز سوءتها، ولا يملك الجالس أمامها غير أن يمسكها من يدها غاضا بصره فى حياء" (ص٣٧) لتموت وحيدة ذات صباح صيفى حار. والعجوز حفيظة التى قتلها صاحب الحديقة وهى تحاول فى ساعة من ساعات الفجر أن تسرق حبة المانجه، التى قضى زوجها المريض الليل بكامله ينازع فيها، فخافت أن يفطس ونفسه فيها (ص٣٨)، وأبو ابن حفيظة الذى كان يقص على كل من يصادفه الجلوس على نفس الطاولة فى المقهى، أن مساحة الأرض التى يجلس عليها الآن ملك لهم، وأن الحكومة نهبتها نهباً، وأنه يستطيع إجبار ابنه على غلقها وأن يقيم سوراً من حجر مسلح، فيسد الشارع الفرعى الذى كان يوما أرض القصب ثم صار حديقة للفاكهة، وهو الآن حارة على صفيها بيوت وعمائر، والرجل يطلق هتافه لمن يريد أن يسمع: أنا قاعد فى ملكى.. حد عنده مانع؟ (ص٤٠-٤١)، وغيرها من المصائر والفضاءات التى يلتقط فيها يوسف أبو رية- من ناحية أخرى- ذلك الخيط الرفيع الذى يجمع ما أسماه محمد برادة بتجاور الموت واليومى المألوف، حيث تصبح القرية فى الرواية مشتلا مفتوحاً على الشغف، انقشاع الأوهام وعودتها، وعلى الموت الذى يسلم الأموات إلى حياة أخرى، لأنها كائنات ترفض الموت، ويرفض الآخرون نسيانها، إذ "لا نهاية للذاكرة هنا كما يقول الراوى (ص٧٤) لأنه يحسهم من حوله، "صار وجودهم من نوع آخر، وجود طيفى غامض وملتبس، غير أنه أكثر كثافة وحيوية" (ص٧٥)، كائنات تنتظر فى الظلام، فى الترع، فى أقبية الطين ووراء الستائر لتعاود الظهور، راجة بذلك زحف التمدن الذى باغتها بدماره وبتحولاته السياسية والوجودية التى تحاول إغراقها، هى والبلدة، فى الجنون والإمحاء. وبهذا تضع الرواية القرية فى مفترق شكلين من أشكال الأزمنة والفضاءات، واحد ينبذ، وآخر يضم لأنه يدرى أن هناك طرقا أخرى عديدة ليكون الإنسان عصريا ومعاصرا انطلاقا من قيمه الخاصة. فيكون الشكل الأول رافضا لما لا يخضع للعقل وأسرار مكان يعتبر فيه المجهول والسحرى أكثر بناعة وإغراء.

وعلى هذا النحو تنمو رواية "الجزيرة البيضاء" لترسم الحيوات المتقاطعة لشخوصها، ولتبنى فضاء روائيا له رونقه وعطره كسائر نصوص أبو رية، بتشخيص لغوى دقيق يردم المسافة بين القارئ والنص ويضيق العبارة وهو يسلم شخصياته، فى نفس الآن، إلى قدرها الخاص، يتحول فى الفقرة الواحدة من لغة التفاصيل إلى لغة الحلم الشعرية التى لا تنأى عن الحس الصوفى عندما يرنو الراوى إلى ذاته، كأن يقول بعد موت أمه مثلا: "واستسلمت للغفوة، وكدت أسحب بدنى تحت الغطاء فى اللحظة التى رأيتها وهى تفتح الباب، جلست على الأرض تمشط شعرها المبلول، وجعلته ضفيرتين كبيرتين تنزلان على صدرها، ومسحت بطرف منديلها سائل الكحل الأسود حول عينيها، بعدها، قامت متجهة نحو السرير بجلبابها الخفيف الذى يبدى تكورات الجسد الممتلئ، صعدت إلى الفراش وتمددت إلى جوارى فى صمت.. بعد حين رفعت ذراعها وضمتنى دون أن أشعر بالضمة، كنت فى حالة لا تسمح بالتفريق بين الكائنات الخرافية التى ازدحمت بها غرفتى و بين وجودى المجسم، استحلت إلى كائن طيفى يحوم فى هواء الحجرة، ويبدل موقعه على الجدران" (ص٩٢).

وباستثمار حالات الكآبة هاته تنمو فى الرواية شذرات يفسح فيها المجال للنفس البشرية- داخل همومها اليومية- باستراق لحظات من التأمل الفلسفى العميق، ونوع من التحليق الشعرى الشفاف الذى يكسب الحكى توازنا تشكيليا بين الوصف الظاهر والعمق الإنسانى بأصواته المتباينة فى قراءتها للحياة التى تحياها. وهنا تكمن إحدى الخصوصيات الأساسية فى أعمال يوسف أبو رية، والمتمثلة فى كونه يرى فى كل ما يرصد طرقا ومسارب، يحفر فى الذاكرة المنقذة من الخراب المحدق، دون عنف أو فظاظة، وأحيانا برقة بارعة، بل يختار لنفسه موقعا فى تشابك هاته الطرق. وبهذا يضع عموم الوجود الذى يتحدث عنه فى الخرائب ونتف الذاكرة لا حبا فيها- بتعبير والتر بنيامين- إنما حبا فى المعابر التى تتخللها.

بالموازاة مع هذا، فى الرواية ضرب من المحاكاة الساخرة، ولعل أجملها، إلى جانب تحول ركاب الحافلة إلى هياكل عظمية (ص٥١)، ما جاء فى الحديث عن اللحظة التى استولى فيها جماعة من صبية موقف السيارات على "مايك" مكبر الصوت المرفوع أمام المقهى فى ميدان المحطة بحضور كبار الأعيان والشخصيات لاستقبال

"بطل السلام"، فراح الصغار يرددون، وسط فواصل صخب الاستقبال، كل ما يخطر على بالهم من أغان، بدءاً من "ودع هواك" مرورا بـ"حبة فوق.. حبة تحت.." وانتهاء بـ "بدنا نتجوزع العيد"، وبين كل أغنية وأخرى يتقدم الولد " الماشى من غير لباس"، أحد العاملين على موقف السيارات، يردد خليطا من الشعارات مثل: "عاش بطل الحرية"، عاش بطل الاشتراكية، والرجعية"، وحين لمح المأمور مقبلا نحوه وهو يمتطى حصانه هتف له وهو لا يدرى أنه جاء لإسكاته:" عاش سعادة المأمور بطل السلام" (ص٧٧).

كل هذا النقش الأثرى للخاص والعام، للفردى والتاريخى يقرأ فى هذه العودة كأن إعادة خلق الأشياء قد أوشكت على الحدوث إثرئذ، من هنا كانت حاجة الوقوف على أصل البلدة تفعم الراوى رعبا ،لكنه لم يعثر لها سوى على أثر واحد فى صفحة وحيدة من كتاب علماء الحملة:" و صف مصر" (ص٢٥) ولم يزده إلا غموضا، لأنها أصل مخالف للبداية، يصعب تحديده بخلاف البداية، كل بداية. إن عظمة البلدة، هنا كأصل، هو ماضيها الذى ما يزال حيا، فالذاكرة فى الرواية تنقد، تصفى، تختار ولا تقتل أبدا، الذاكرة والرغبة تعرفان أنه لا وجود لحاضر حى مع ماض ميت، وأنه لامستقبل من دونهما. فى" الجزيرة البيضاء"، الشخصيات تتذكر الآن، تعشق الآن، وهى تحمل غنى ماضٍ نابض وذاكرة لاتتوارى، ومستقبلها هو الآن أيضاً، لأن اليوم لا يقلل، رغم الموت، من قوة شهوة الحياة، إن شخصيات متخيل أبو رية، شخصيات تعانق انعتاق العلامات والرموز، سلم الأشياء الإنسانى وحلم الآخرين، وهذه كما قال الروائى المكسيكى كارلوس فوينتس، هى الطريقة الوحيدة لإبداع زمن جديد فى كل يوم.

واقع التجربة الروائية بالمغرب

عبد الحميد عقار

سيرورة النشوء والتكون

إن الرواية المغربية حديثة العهد بالنشأة والتحول قياساً إلى نظيرتها بالمشرق العربي وخاصة فى مصر ولبنان و سورية. فالبداية الفعلية للرواية باعتبارها جنسا أدبيا جديداً فى الأدب المغربى لا تكاد تعدو منتصف الستينيات تاريخ صدور"دفنا الماضى"(١٩٦٦) لعبد الكريم غلاب، فهى أول نص سردى تخييلي يتمثل بنضج فنى مكونات الرواية[١] بمعناها الأوروبى الحديث، لتحرر المؤلف فيه من ميثاق السيرة الذاتية، ومن استيحاء قالبى التعبير فى المقامات والرحلات، ولعنايته بتصوير البيئة والأمكنة، ورسم الشخصيات ومصائرها فى إطار قالب سردى نهرى يذكّر برواية الأجيال ويؤلف بين حدثيتين وزمنيتين: اجتماعية واقعية، وتاريخية تذكُّرية. وعبر هذا الشكل الروائى يعيد الكاتب طرح سؤال الهوية أو مكونات الشخصية الوطنية. وهكذا تأسست الرواية فى الأدب المغربى من حيث هى الجنس الأدبى الذى "يسلط الأضواء، ويضع علامات الاستفهام حول معنى مكانتنا التاريخية والاجتماعية وقيمتها بطريقة مباشرة أكثر من باقى الفنون".

ويمكن تفسير نشأة الرواية المغربية وتكونها بجدل قانونين:

أولهما: عام يرتبط بعمليات التبرجز والتحديث والمثاقفة، تلك التى عاشها المجتمع المغربى فى ظل الاستعمار والمقاومة، ومحاولات الإصلاح والتجديد.. ففى ظل هذه العمليات ظهرت نخب جديدة من المتعلمين والمثقفين تصدرت وقادت النضال السياسى من أجل الاستقلال واسترجاع السيادة، وكانت فضلا عن ذلك، طليعة التجديد الفكرى والثقافى فى سبيل الحفاظ على الهوية وإعادة بناء الوعى الوطنى

بها. لقد وجدت هذه النخب فى أشكال التعبير المستحدثة من مسرح وقصة وسيرة ذاتية ورواية - الفضاء الأدبى الملائم لتجسيد طموحها فى تكريس الهوية والتجديد، وفى التشخيص الأدبى لأناها ولا نشغالاتها[٢].

وثانيهما: أدبى ثقافى يخص تحولات النثر الأدبى بالمغرب خلال النصف الأول من القرن العشرين بفضل تلاقح الأجناس الأدبية والتعبيرية، وتداخل تطوراتها، وتبادلها للمواقع بين لحظة وأخرى. فإلى حدود الثلاثينيات تقريبا كانت الهيمنة فى النثر الأدبى لمؤلفات تحاكى أسلوب المقامات والرحلات لنقد مظاهر الجمود والتأخر وفساد القيم فى المجتمع المغربى. لقد ساهم هذا المضمون الجديد فى تحرر الأسلوب من قيود الصنعة، وفى ربط الأدب بالحياة الخاصة والعامة. والمثال واضح التعبير عن هذه اللحظة هو كتاب: الرحلة المراكشية أو مرآة المساوئ الوقتية" لمحمد بن عبد الله المؤقت[٣].

وكانت الخطوة التالية فى هذا الاتجاه هى كتابة الصورة القلمية والقصة القصيرة الاجتماعية والتاريخية من قبيل قصص عبد الله إبراهيم، وأحمد بنانى، وعبد الرحمان الفاسى، وعبد المجيد بنجلون. ففى نصوص هؤلاء ومعاصريهم بدأت تتشكل القسمات الأولى للبطل القصصى والملامح الأولى المميزة لبناء الفضاء والحدث، مع عناية واضحة بالحبكة دونما إغفال للبعد الأخلاقى والتربوى. ومن النصوص اللافتة للنظر فى هذا السياق الأقصوصة الطويلة بعنوان "الملكة خناثة" [٤] (١٩٥٤) للأديبة آمنة اللوه. إنها لافتة بمادتها التى هى مزيج من التاريخ والخيال، وببنائها القائم على اللوحات والمشاهد، وعلى اختيار اللحظات والمواقف المشوقة، وبأسلوبها الواضح العبارة، والمشحون بالانفعال والنجوى أو بالوصف التقريرى أحيانا، وبشخصيتها التاريخية النسوية المرسومة بعناية.

إن هذا المسار التطورى للنثر الأدبى بالمغرب سيزداد عمقا ورسوخا بين الأربعينيات والستينيات عبر كتابة الرواية التاريخية القصيرة، ورواية السيرة الذاتية. نستحضر هنا على سبيل التمثيل نصوص عبد العزيز بن عبد الله "شقراء الريف"، الجاسوسة السمراء"، "غادة أصيلا،" فى هضاب الريف"، "الجاسوسة المقنعة"[٥]. وهى

روايات قصيرة تؤلف بين أسلوبى الكتابة فى الرحلة والعرض فى الحكاية الشعبية، وتنحو منحى روايات جورجى زيدان فى اختيار اسم نسوى جذاب عنوانا لها، وفى تركيب الأحداث على أساس عقدتين غرامية وتاريخية. إن استعادة الهوية المفقودة يمثل مطمح هذه الروايات والحافز المحرك لمجرى الكتابة والسرد فيها. ونستحضر كذلك قصة "وزير غرناطة"(١٩٥٠) لعبد الهادى بوطالب حيث تتداخل خصائص البيوغرافيا بعناصر التأمل الذاتى القريب من قالب الخاطرة الأدبية. وقصة "رواد المجهول"(١٩٥٥) لأحمد عبد السلام البقالى ضمن كتابه "قصص من المغرب"، وهى رواية قصيرة فيها تركيز على تحليل مشاعر البطل وباقى الشخوص، وتصوير أدبى لاحتدام الصراع القيمى بين محاولة التلاؤم مع روح العصر، وبين المحافظة والانشداد للموروث من العادات والتقاليد. ويتوسل الكاتب فى ذلك بالمواقف والصور المشوقة، وبمراعاة التطور الطبيعى للحبكة وللنهاية، بإبراز خصائص البيئة المحلية معتمدا على صفاء اللغة وطاقتها فى الوصف والتصوير.

وتظل "الزاوية" (١٩٤٢) للتهامى الوزانى، و"فى الطفولة" (١٩٥٧) لعبد المجيد بنجلون النصين الأكثر تمثيلا لتطور النثر الأدبى واتجاهه نحو الاستيعاب الفنى المتكامل لمكونات جنس الرواية. ففيهما معا محاولة للإمساك بالأنا الشخصية لحظة التأزم والانعطاف فى كينونتها؛ وفيهما معا انجذاب دال نحو تقديم الوقائع والفضاءات فى قالب تخييلى بالرغم من أن الكتابين سيرتان ذاتيتان، وفيهما تطويع للسرد واللغة الأدبيين كى يشخصا تحولات المجتمع ليس عبر استيحاء التاريخ أو الواقع، بل عبر تشخيص أزمة الأنا فى تجربتها الشخصية وتمزقها بين واقع مرفوض و "مثال" غير قابل للتحقق خارج أطر التخييل والكتابة. "فى الزاوية" حرص كبير على اللعب مادة وموضوعاً للتصوير، وأداة سردية وأدبية ناجعة، وفى "فى الطفولة" جنوح رومانسى واضح نحو السخرية ورصد آلام الإحساس بالمفارقة. تلك كانت هى الخطوة التى كان على النثر الأدبى أن يقطعها لينتقل مع منتصف الستينيات إلى الرواية: أن يجعل من الهوية[٦] ومن تجارب الأنا ينبوعاً للتخييل الأدبى؛ وأن يجعل من ضرورة استعادة الهوية وإعادة تمثل الأنا يتداخلان ويترابطان مع الشعور بالحاجة الملحة لتجديد اللغة وعصرنة أشكالها التعبيرية والأدبية.

مسارات التحول:

إن الرواية المغربية، رغم أنها حديثة العهد بالنشوء والتكون، فقد عرفت تحولات على قدر كبير من الأهمية وإثارة الانتباه كماً[٧] وكيفا، لدرجة يبدو معها أن التحول المتسارع الإيقاع هو قدرها الممكن. إن الأساس فى هذا التحول هو الميل الغالب لدى الكتاب نحو التجريب، ونحو نشدان الحداثة، ونحو تشييد مفهوم جديد للأدب يقيم مسافة بينه وبين الخضوع المباشر للواقع وللأيديولوجيا. ونعثر على بذور هذا التحول وصوره البدئية منذ السبعينيات فى روايات من قبيل "الغربة"(١٩٧١) "والمرأة والوردة" (١٩٧٢) "والريح الشتوية" (١٩٧٧) "واليتيم"(١٩٧٨).

ففى "الغربة" لعبد الله العروى تجريب لتقنيات الرواية العالمية وبخاصة ما يتصل منها بالانشطار المرآوى والتنسيب، وفى "اليتيم" تشخيص أدبى للتعدد اللغوى من حيث هو أسلوب يمكّن من التقاط صور الوعى وأنماطه المتساكنة والمتصارعة، ويحد من التجريد وأحادية الصوت واللغة فى الرواية، ويقر بها بشكل أفضل من نبض الحياة والوجود. وفى الروايتين معاً تتجلى البذور الأولى لرواية الشعور، حيث لا يكتفى الكاتب بتصوير مشاعر الإحباط والإخفاق، بل يصور إلى جانب ذلك الاستلذاذ بهذه المشاعر. وهو استلذاذ يشبه ما يعرف فى لغة الكنيسة بالاستلذاذ المحرم لما فيه من احتمال تعذيب النفس، بينما كانت الغاية هى إمتاعها. وعبر هذا التصوير يتم نقد الوحدانية الكيانية والاجتماعية للمثقف ومناخات التقليد والتأخر فى المجتمع.

وفى "المرأة والوردة" لمحمد زفزاف تشخيص فنى تخييلى للصراع بين الأنا والآخر، واشتغال لافت للنظر على أساليب التذكر والحلم والمسخ، وعلى تيمة الجنس باعتباره موضوعاً فنياً لتعرية آليات القهر والكبت. إن جرأة اللغة، وتنوع مستوياتها التعبيرية، وتلوينها بما هو استيهامى، كل ذلك جعل رواية "المرأة والوردة" تغوص عميقا فى عالمى الرغبة واللاشعور، بحثا عن معادل جمالى للأيديولوجيا وأقنعتها وخطاباتها النمطية وأساليبها فى التهميش.

وفى رواية "الريح الشتوية" لمبارك ربيع اشتغال على التاريخى فى تجلياته المجتمعية. هذا الاشتغال يتم من منظور انتقادى يأخذ فى الحسبان أن ما هو إيجابى

فى التاريخ شئ نسبى، ويستثمر الكاتب فى المستوى الفنى بعض مكونات الذاكرة . الثقافية الشفوية ذات المخزون الشعبى، وبعضا من سمات فضاء هذه الذاكرة ونبرات حامليها.

وخلال السبعينيات كذلك سيقتحم عالم الكتابة الروائية قاصان كانا قد بدءا الكتابة والنشر مع مطلع العقد أو قبله بقليل: أحمد المدينى فى "زمن بين الولادة والحلم" (١٩٧٦)، ومحمد عزالدين التازى فى "أبراج المدينة" (١٩٧٨). وبدا واضحا منذئذ أن رهان الكاتبين وأبناء جيلهما على إنجاز كتابة مغايرة وإبداع رواية غير واقعية كبير ومقصود.

هذا الرهان سيتضح أكثر ويترسخ بشكل أعمق بعد ذلك من خلال توالى صدور روايات تجريبية حداثية أبدعها كتاب ينتمون لأجيال وتجارب ومرجعيات ثقافية متنوعة.

هذا النوع التجريبى والحداثى سيصير إذن سمة شبه مهيمنة فى الرواية المغربية خلال الثمانينيات وما بعدها. لقد اتجهت الرواية فى أبرز نصوصها نحو الابتعاد الكلى عن المعيارية وعن افتراض وجود ماهية مسبقة وقارة لجنس الرواية. وغدت شعرية الرواية وجماليتها تنبعان من تضافر عناصر و مكونات من أبرزها:

-تذويب الحدود بين الأجناس الأدبية واللاأدبية للإفادة من طاقات التعبير وإمكاناته فى مختلف الأشكال والخطابات، وهو الأمر الذى مكن من توسيع دائرة المرجعية التى هى منطلق التخييل وتعيد الرواية بنينتها وتأويلها جماليا.

-إعادة التوظيف الإبداعى للموروث السردى العالم والصوفى والشعبى فى محاولة لتوليد شكل روائى يعيد الاعتبار للذاكرة الجمعية أو لما هو منسى أو مقصى فى مستوى الذاكرة الرسمية.

- استدعاء المكونات السير- ذاتية فى محاولة لإعادة اكتشاف الأنا وسبر العلاقات الغامضة للحياة الداخلية ولقلق الوعى الإبداعى وتوتراته. إن متخيل الطفولة ومكونات الذاكرة يجسدان المادة الأساسية لهذا الاستدعاء. هذا المتخيل أفضى

برواية الثمانينيات وما بعدها إلى تلوين الكتابة بلغة الاستيهام والرؤى والأحلام وشظايا لغة و "ثقافة" آيلتين للنسيان. وعبر هذا التلوين حيث أتيح لنصوص هذه الرواية أن تنفتح على أسئلة الكينونة والوجود فى جزئياتها وتفصيلاتها المنبثقة من تجارب الذات فى ارتياد الوجود لا من المقولات أو الخطابات العامة.

- الاشتغال على اللغة وبها من حيث هى موضوع ومن حيث هى أسلوب وبناء. عبر هذا الاشتغال أصبحت الفسيفساء اللغوية ورهاناتها الرمزية بالمغرب موضوعا للتشخيص الأدبى بما يتيح إضاءة متعددة الزوايا للمتكلمين بالرواية، وللعينات الأيديولوجية المضمرة فى حركات الشخوص وسجلات ملفوظاتهم. وبسبب هذا الاشتغال كذلك أتيح للرواية أن تنفتح فى الموضوعات والأساليب على العجيب والمنسى أو المهمش والمحظور، وعلى ضروب من المتخيل ذى المرجعية المحلية.

هكذا أصبح الشكل الروائى فى العديد من نصوص الرواية المغربية فى الثمانينيات والتسعينيات يتسم بالدينامية والتوالد والانفتاح. وقد بلغ الانفتاح أحياناً حد الهلامية من شدة إفراط بعض الكتاب فيه، مما أعاد للواجهة أحيانا مسألة التلقى والتواصل ومآزق التجريب والكتابة المنفلتة أو المستعصية على التجنيس.

وعموما، وبقطع النظر عن بعض المآزق، فالمتخيل صار منبعا للإبداع الروائى بدل الواقع المباشر، تماماً كما لم تعد الموهبة وحدها تكفى، بل أصبحت كتابة الرواية فضلا عن ذلك ثمرة وعى نظرى بالكتابة وبالإبداع ما فتئ يزداد عمقا وحضوراً فى نصوص الرواية. فسؤال الكتابة مثله مثل إشكال اللغة والتعبير غدا منذ مطلع الثمانينيات موضوعاً من موضوعات الرواية وبطلا من أبطالها أحيانا، بعد أن أصبح النقد الذاتى للخطاب وأسلوب الكشف عن تقنية الكتابة عنصرين تكوينيين فى العديد من الروايات. وتعتبر رواية "رحيل البحر" (١٩٨٣) لمحمد عز الدين التازى رائدة فى هذا الاتجاه. فشعرية هذه الرواية تقوم على ما يمكن تسميته باستعارة الطرس، أى الكتابة التى تتشيد على أنقاض محو كتابة سابقة أو معاصرة، وذلك عبر استحضار الكتابة الممحوة[8] استحضارا قوامه التهكم أو النقد بسخرية تجليها الكتابة النقيض. هذه الجمالية ستترسخ بعد ذلك لتأخذ أبعادا جمالية وتكوينية عميقة

فى بعض روايات أحمد المدينى، وروايات من مثل"لعبة النسيان" (١٩٨٧). و"عين الفرس" (١٩٨٨) و "أحلام بقرة" (١٩٨٨)، و"الفريق"(١٩٨٦)، و "جنوب الروح" (١٩٩٦)..

ففى سياق هذه التراكمات والتحولات ستتبلور فى الرواية المغربية على امتداد العقدين الأخيرين عدة " نداءات" تخترق نصوص هذه الرواية وتنسج" هويتها"، وتحدد منبع جماليتها وترسم أفق تصورها. من أبرز هذه النداءات:

- نداء الذات أو الكينونة التى تبنيها الرغبات المحمومة وتحرر الجسد والمخيلة، وهو نداء مشدود إلى تشخيص النزوات واللحظات البدئية ومسكون بمقاومة الدونية والتهميش وإضفاء الدنيوية على المقدس، والنسبية على العام والمجرد: "الخبز الحافى" و "زمن الأخطاء" لمحمد شكرى، "لعبة النسيان" و "الضوء الهارب" لمحمد برادة، "دليل العنفوان" لعبد القادر الشاوى، "سلستينا" ليوسف فاضل.
- نداء التراثى الممزوج بالشعرى والتاريخى والأسطورى: "بدر زمانه" لمبارك ربيع، "الجنازة" لأحمد المدينى، "المباءة" لمحمد عز الدين التازى، "مجنون الحكم" لسالم حميش، "زمن الشاوية" لشعيب حليفى.
- نداء الساخر والعجائبى والخرافى: "الأبله والمنسية وياسمين" و"عين الفرس" للميلودى شغموم و"أحلام بقرة" لمحمد الهرادى.
- نداء الفكر الحريص على تعقيل كيفيات التعبير وتقنياته من حبكة وشخصية ولغة، هذا النداء مسكون بالرغبة فى تشييد رواية الشعور، أى الرواية التى تعبر فقط عما لايمكن التعبير عنه بالتحليل الموضوعى والعقلانى: "الفريق" و "أوراق" لعبد الله العروى.
- نداء التفاصيل الشخصية واليومية النابع من الإحساس بجرح الاسم أو من الشعور بالوحدانية وضياع الحب حتى وسط الأهل والأصدقاء وضجيج الحياة والأمكنة: "شجر الخلاطة" و "خميل المضاجع" للميلودى شغموم. وفى الروايتين معا استثمار للتهكم باعتباره قالبا أدبيا وموقفا فكريا.

- نداء التاريخ المقصى، تاريخ التجاور بين القدسى والدنيوى ، بين سطوة السلطان ونفوذ الأولياء والمناقب، تاريخ القدر الذى يفجر "الخير والبركة" من حيث لايتوقع ذلك:"جارات أبى موسى" لأحمد التوفيق.

- نداء الكتابة باعتبارها نشاطا لعبيا شهوياً موصولا بالسؤال المعرفى وسؤال الوجود أو الكينونة: "جنوب الروح" محمد الأشعرى. إن الكتابة فى هذه الرواية تعى وتؤسس لتحررها الجمالى والمعرفى من وهمى الشكل الأجوف أو المضمون الممتلئ، وتصدر بدل ذلك عن توازن خلاق ومتحرك بين الاشتغال على جماليات الشكل الروائى وعلى الانبجاس التدريجي للمعنى واحتمالاته.

وللكاتبة المغربية، رغم قلة ما أبدعته من روايات، حضور لافت فى إثراء تحولات الرواية بالمغرب بلغة البوح والتمرد ، وبإعادة صياغة صورة البطل الروائى ونوعية انشغالاته، وبربط الكتابة الأدبية بتصوير الرغبة فى الانعتاق والتحرر من القيود وبالإصغاء لصوت الذات. هذه العناصر نعثر عليها بشكل متفاوت ومتراتب فى روايات "غدا تتبدل الأرض" (١٩٦٧) لفاطمة الراوى و"النار والاختيار" (١٩٦٩) و"الغد والغضب"(١٩٨١) لخناثة بنونة، و"عام الفيل"(١٩٨٣) و "رجوع إلى الطفولة" (١٩٩٣) لليلى أبو زيد؛ و"جسد ومدينة" (١٩٩٦) لزهور كرام.

إن الرواية المغربية تتجه فى وضعها الراهن عبر هذه النداءات وغيرها نحو استجلاء الكينونة فى أبعادها المتعددة، ونحو تشييد كتابة مغايرة تخييلية بأفق جمالى ومعرفى مشدود بقوة إلى المساءلة والبحث. لقد صارت الرواية بهذا الأفق ظاهرة سردية تفرض نفسها على الحياة الثقافية بالمغرب باطراد.

هوامش

١- نفكر فى الرواية ضمن هذا السياق من حيث هى "مؤلف تخييلى نثرى له طول معين، ويقدم شخصيات معطاة بمثابة شخصيات واقعية، ويجعلها تعيش فى وسط ، ويعمل على تعريفنا بسيكولوجيتها وبمصيرها ومغامرتها"، مؤلف يتضمن أحداثا متعددة، ووجهات نظر متباينة، ومستويات من الصراع الداخلى والخارجى.

٢- إنه الوضع الذى يفسر كون بعض الأدباء المغاربة لما قبل الستينيات من قادة الحركة الوطنية أو من أعضائها النشطين، ويزاوجون لذلك بين النضال السياسى وبين التجديد الفكرى والأدبى واللغوى بالتأليف والنشر فى هذه المجالات فى آن واحد.

٣- صدر الكتاب بمصر عام ١٩٣٣ عن مطبعة مصطفى الحلبى وأولاده. وله طبعة مغربية صدرت بدون تاريخ عن دار المعرفة بالدار البيضاء . يتألف الكتاب من ثلاثة أجزاء يضمها مجلد واحد. ويستفاد من خواتم الأجزاء الثلاثة أن صدورها تتابع خلال شهرى ربيع الثانى وجمادى الأولى من عام ١٣٥١هـ.

٤- لقد صدرت هذه الأقصوصة الطويلة (٢٧ ص من الحجم الكبير) ضمن منشورات معهد مولاى الحسن بتطوان عام ١٩٥٤ بعد أن حصلت على جائزة المغرب/ ("مرويكوس") للنشر المنظمة من طرف نيابة التربية والثقافة بتطوان بمناسبة عيد الكتاب لسنة ١٩٥٤. وكانت لجنة التحكيم تتألف من محمد عزيمان وعبد الله كنون وفرناندو فلديراما. وقدم للأقصوصة خوسى برميخولويث نائب التربية والثقافة بالمنطقة آنئذٍ، ويتضمن الكتاب فضلا عن ذلك نص قرار لجنة التحكيم.

٥- أعيد طبع هذه الروايات فى كتاب واحد بعنوان:"شقراء الريف، وقصص أخرى من قصص الكفاح الوطنى"، دار النجاح للطباعة والنشر والتأليف والتوزيع بيروت، ١٩٧٣، مع مقدمتين إحداهما للناشر والثانية للمؤلف.

٦- الهوية هى الشعور بالتمايز والتغاير عن الآخرين، وهى تولد عادة من إدراك الاختلاف. إن إثارة سؤال الهوية يخلق دوما ضمن عوامل أخرى مناخا يتيح إعادة تقويم الذات ووضعيتها الأنطولوجية فى ضوء فهم متجدد للعلاقة بالغير. وتعتبر الهوية إحدى القضايا الأكثر حضورا وتواتراً فى الرواية المغربية منذ البدايات الأولى لتكونها. لكن صيغ الفهم والتشخيص تتباين بتباين لحظات هذا التكون والتطور. فلم تعد الهوية معنى أو معطى جاهزا تعرض للفقدان والانتزاع وتتلمس الرواية استعادته تخيليا بالتماثل مع الماضى، بل صارت الهوية فى روايات السبعينيات وما بعدها موضوعاً للتشييد، وكينونة تبنى وتصيرّ، وفعلا ديناميا متحرراً من نزعات الحنين للماضى أو الشعور بالنقص تجاه الآخر. لقد أصبحت الكتابة فى حد ذاتها هى هوية الكاتب، فيها يحقق وجوده وصيرورته وحلمه "بتأكيد أناه بصورة أقوى وأرحب".

٧- يظهر هذا التطور الكمي في النمو الملحوظ في نشر الروايات على امتداد السنوات والعقود المتلاحقة. فقد تجاوز عدد الروايات المنشورة مائتي عنوانا ضمنها١٨ سيرة ذاتية فقط ونصف هذا العدد تم نشره خلال التسعينيات وحدها تقريباً. وقد تطور النشر بحسب العقود كما يلي: ٥ روايات خلال ما قبل الستينيات، ٨ روايات خلال الستينيات، ٢٣ خلال السبعينيات، ٦٩ خلال الثمانينيات، ٩٧ خلال التسعينيات، وهو ما يعني أن نسبة الصدور تطورت من أقل من رواية في السنة في الستينيات وما قبلها، إلى روايتين في السنة خلال السبعينيات، إلى ٨ روايات في السنة خلال الثمانينيات، فأكثر من ١٢ رواية في السنة خلال التسعينيات. واللافت للنظر كذلك في سياق هذا المؤشر أن واحدا وعشرين (٢١) مؤلفا نشروا رواية أو سيرة ذاتية لأول مرة خلال هذا العقد الأخير أو السنوات المنصرمة منه على الأقل. وبين هؤلاء هناك من كان قد كرس وضعه الاعتباري فكريا أو أدبيا عبر جنس تأليفي غير الرواية من مثل الشعراء محمد السرغيني، عبد الله زريقة، محمد الأشعري، حسن نجمي، المفكرين سالم حميش ومحمد عابد الجابري، والمؤرخ أحمد التوفيق، والفنان العربي باطما، ورجلي القانون عبد الحي المودن وميلودي حمدوشي، وصحافي يكتب بالفرنسية (محمد البريني) و١١ قاصا أو ناقدا من مثل أبو يوسف طه، محمد الدغمومي، موليم العروسي، عبد السلام الطويل، بشير القمري.. ومنهم من كانت جائزة اتحاد المغرب للأدباء الشباب سبيلا له لنشر روايته الأولى من مثل عبد الكريم جويطي وحسن رياض .

٨- للتذكير فرواية "رحيل البحر" تبني شعريتها وعناصر كتابتها الأدبية بالسخرية الصريحة مما تعتبره خصائص أو تقاليد الكتابة الواقعية كما تجليها رواية "أصيلا" (١٩٨٠) للكاتب المصري جميل عطية إبراهيم وتقاليد الكتابة التاريخية والصحافية والدينية كما تجليها مختلف المناصات التي تستحضرها "رحيل البحر" فالمقتطفات المستعارة من "أصيلا" أو من كتب التاريخ والدين تستعار لتمحي ويكتب فوق أطراسها رواية حداثية تجريبية غير واقعية من منظور الكاتب.

الزلزال أو انهيار القيم

قراءة فى رواية "أربع وعشرون ساعة فقط" ليوسف القعيد

عبد الرحيم العلام

من بين أهم مميزات الكتابة الروائية عند جيل الستينيات بمصر، الذى ينتمى إليه الروائى يوسف القعيد، هناك المراهنة على التنويع فى التجربة الروائية، وفى الأشكال والمضامين. رهان كانت المغامرة فى الكتابة والجرأة فى تشكيل العالم الروائى وتحليل قضاياه وانتقادها، جسرا متينا لتحققه. فكما ينتصر يوسف القعيد للرواية التجريبية- الحداثية، ينتصر كذلك للرواية المألوفة، وينتصر للفصحى كلغة للتعبير والسرد، كما ينتصر للعامية أيضاً (خصوصا فى روايته "لبن العصفور"[١] التى أثارت الكثير من ردود الفعل)عدا ذلك كان لابد من الإشارة أيضا إلى الحضور اللافت للمرأة فى كتاباته، سواء كصورة أو تيمة مهيمنة، أو كصوت سردى له خصوصيته الجمالية ودلالاته الوظيفية والرمزية، على الأقل فى تجربتين روائيتين جديدتين للقعيد (لبن العصفور وأربع وعشرون ساعة فقط)[٢].

وحضور المرأة فى هاتين الروايتين، إلى جانب روايات أخريات (كالقلوب البيضاء، مثلا[٣]، يأتى أساسا لتعميق الإحساس أكثر بالعالم المروى، وبوطأة المسارين الزمنى/ المكانى، والنفسي/ العاطفى فى حياة الساردتين (ترتر فى لبن العصفور ومحروسة فى أربع وعشرون ساعة فقط).

من ثمة، تكتسب كتابات يوسف القعيد الروائية أهمية خاصة، وذلك على مستوى ما تحققه من تعالقات نصية وامتدادات تخييلية فيما بينها، بما هى امتدادات فى الذوات وفى الأزمنة وفى الأمكنة وفى الحقب التاريخية وفى القضايا والأسئلة العامة، وفى الدلالات المفتوحة دوما على التجدد والاغتناء والتعدد.

تقدم لنا رواية "أربع وعشرون ساعة فقط " حكاية مشوقة وبسيطة مظهريا، لكنها عميقة رمزيا ودلاليا، أى على مستوى كشفها للعديد من الأبعاد الإنسانية والحياتية والمجتمعية والنفسية التى ترصدها هذه الرواية، من منطلقات يحتل فيها الإيحاء والرمز أهمية خاصة وموجهة للفهم والتأويل.

لقد دأبت "الروايات الحمراء"(٤) عند يوسف القعيد على تبئير محكياتها انطلاقا من نقطة سوداء فيها، أى انطلاقا من خلفية مرجعية تكون هى المحرك الأساسى، والمنطلق الجوهرى لتشييد المحكى وتأسيس الدلالات والمعانى فيها: (زيارة نيكسون لمصر عام ١٩٧٤ بالنسبة لرواية "يحدث فى مصر الآن"- نتائج حرب أكتوبر بالنسبة لرواية "الحرب فى بر مصر"- زيارة السادات للقدس فى ثلاثية"شكاوى المصرى الفصيح"..)

أما بالنسبة لروايته الجديدة "أربع وعشرون ساعة فقط"، فقد شكل حادث الزلزال، الذى ضرب مصر فى بداية التسعينيات، النقطة السوداء والميكانيزم الجوهرى لتحريك الأحداث وعجن اليومى وخلق مجالات للتذكر والصراع والتأمل والاستبطان.

وبذلك يبقى القعيد وفيًا لأحد منطلقاته المركزية فى الكتابة الروائية، وفى التأريخ لكل مرحلة جديدة فى تاريخ مصر الحديث، القريب من إدراكنا وحواسنا وتأويلاتنا، وذلك من أجل المساهمة فى الكشف عن جوانب من التحولات الاجتماعية الطارئة فى المجتمع المصرى عموما، وهذه المرة من خلال تفكيك إحدى أهم بنياتها المجتمعية، ويتعلق الأمر، هنا، بالبنية العائلية أساسا.

كما أن التشديد على شهر"أكتوبر"، من جديد فى هذه الرواية، باعتباره زمنا للتأريخ لمرحلة جديدة قد لايشكل سوى صدمة جديدة للمجتمع المصرى فى التسعينيات، بعد صدمة أكتوبر السبعينيات، كما يفضل الكاتب نفسه أن يسميها ،كاشفا بذلك وهم ذلك الانتصار، غير الحقيقى(٥).

وإذا كان حادث الزلزال، فى هذه الرواية، يشكل خلفية دلالية ورمزية للتأشير على ما أصاب مصر عموما من اهتزازات فى البنى التحتية، كما فى القيم المجتمعية، فإن الحكاية الإطار تتحدد فى النص منذ مفتتحه، وعلى لسان الساردة الأم- كما هو

الشأن فى "مفتتح" رواية «لبن العصفور"- والرواية، بذلك، إنما تهيئنا، نفسيا على الأقل، لتلقى حكاية عن عالم، لن يكون إلا رمزيا فى نهاية الأمر:"لا أجدنى فى حاجة إلى القول إننى أم، وإن أبنائى كثيرون وكل الذى سأرويه لكم الآن يدور حول أبنائى ومافعلوه بى وبأنفسهم"(ص٥).

هكذا تقدم لنا هذه الرواية العديد من المحكيات المتشابكة والمتضافرة، فيما بينها، والمرتبطة برحلة الشتات التى طالت عائلة نجيب نجم الدين النجومى قبل وبعد وفاته، حيث تغرب أبناؤه السبعة وعزلوا: خمسة منهم يقيمون فى مصر، وهم: نجيبة العانس التى تنتظر العريس الذى لم يأت. تقيم فى بيت العائلة القديم بالقاهرة- نادر سمكرى السيارات، غادر قرية الروضة بعد أن رفض إخوته مساعدته ماديا، مقابل حرمانه من التعليم فتزوج من راقصة- نادرة التى تركت عملها كمفتشة آثار، فتواطأت مع زوجها تهامى الأسود لتأجير غرفة نومهما بالساعة- ناجح رجل الأعمال الفاشل، انتابه الخوف من عصابة الرجل الكبير، فأغلق على نفسه باب شقته- نادى الذى ظهر فجأة أمام العيان معلقا فى شرفة بيته، بعد أن شقه الزلزال إلى نصفين، رفقة بنت خطفها من النادى. فى حين هاجر نجيب الابن القاضى إلى الخليج، وترك زوجته بالقاهرة، تنتظر مولودها الأول، وسرعان ما اكتشفت خيانة زوجها لها من خلال ارتباطه بامرأة أخرى تقيم فى القاهرة، اسمها الحقيقى صولجان، لكن خطيبها نجيب يناديها بـ"ندا" وذلك تيمنا بحرف "النون" الذى يميز جميع أسماء هؤلاء الأبناء. أما الابنة السابعة نادية، فهاجرت، بدورها، إلى الخليج حيث تزوجت من خليجى، وأنجبت منه ولدا وبنتا ولها شقة فى القاهرة، تعرضت للنهب فى خضم حادث الزلزال. فى حين بقيت الأم محروسة عبد الحى الحلوانى لوحدها في القرية، تعانى من الوحدانية والهواجس والخوف من الموت، ليس لها أنيس سوى التليفزيون وانتظار رنة من هاتف قد لا تأتى، وحين أتت، فقد حملت معها خبر الزلزال من غريبة عنها، أى من خطيبة ابنها نجيب وليس من أحد أبنائها، وهو اختيار تبقى له دلالته الرمزية المتحكمة فيه أيضاً.

وإذا كانت بعض الأعمال الروائية ليوسف القعيد قد جسدت بعض ملامح ودلالات الانتقال من القرية إلى المدينة (نتيجة للإرغامات الذاتية والنفسية والمعيشية والاجتماعية للأفراد وللجماعات فى الريف..)، فإن رواية "أربع وعشرون ساعة فقط"

تفتح أمامنا مجالا دلاليا أوسع لتبرير صور انتقال الأم محروسة من قرية الروضة إلى المدينة لزيارة أبنائها ، والاطمئنان عليهم من وقع الزلزال، فهو نحسه، هذه المرة، انتقالا للمشاعر والأحاسيس والعواطف والرغائب، أكثر منه انتقالا فى الجغرافيا وفى الزمن. وإن كان الزمن، فى هذه الرواية، يجسد العديد من أبعاده الوجودية والذاتية، والتى لا تخلو من تأثير فى بناء النص وتوجيه دفة الأحداث فيه و الكشف عن دلالاته. وهو السبب الذى ربما جعل الحكاية- الإطار فى هذه الرواية - محكومة - زمنيا- بأربع وعشرين ساعة" فقط"(يوم واحد)، باعتباره الزمن المؤطر لرحلة الذات الساردة من قرية الروضة يوم الاثنين ١٢ أكتوبر ١٩٩٢ ظهرا، إلى حين عودتها إلى قريتها ظهر اليوم الموالى.

وإذا كان القعيد فى روايته "أيام الجفاف" (١٩٧٤)، قد استوحى بعض الصور المجسدة لامتداد المدينة نحو الريف، وما يولده ذلك من أشكال الغربة والعزلة والضياع والانهيار ، وغياب التوازن والتواصل والاندماج بين ابن المدينة والريف، فإنه فى روايته "القلوب البيضاء " يستحضر "المرأة"، باعتبارها شخصية رئيسية، تحكى عن عذابها ومعاناتها من الوحدانية والكبت والحرمان من الجنس، ومن الزواج ومن الأمومة ومن الرغبة، حيث يصبح الانتقال إلى المدينة بمثابة انتقال وتعويض لهذه الرغبة المستحيلة التى لا تأتى.

أما فى رواية "أربع وعشرون ساعة فقط"، فنجد أن القعيد يصعد من مجموع هذه الحالات والأوضاع، كما يعكسها في الآن ذاته، دون أن يشعرنا بأنه يتبنى هذه المواقف كليا، فالأم سرعان ما تعود إلى الريف بعد زيارة خاطفة إلى المدينة، لكنها فى العمق تبقى زيارة طافحة بالعديد من الأسئلة والمعانى بقدر امتلائها بالعديد من الحركات والامتدادات فى الذاكرة التاريخية، وفى الراهن، وفى المتحول وفى الذوات، ومفتوحة على الضياع والخوف من انفلات إنقاذ ما يمكن إنقاذه.

هكذا نشعر وكأن يوسف القعيد يريد تجاوز رواياته السابقة على مستوى التنويع فى تشغيل البنية الزمنية فيها، ليس فقط باختياره، فى هذه الرواية الجديدة، لمرحلة التسعينيات كزمن واقعى مؤطر للحكاية الإطار فيها، والجامعة هذه المرة، بين فضاءى

الريف والمدينة، وإن كان بأشكال غير متكافئة بخلاف بعض رواياته الحمراء السابقة التى اقتصرت على رصد فترة السبعينيات إما من خلال فضاء "الريف" أو من خلال فضاء "المدينة"، بل أيضا بتكثيفه واختصاره للزمن الفعلى للحكاية فى أربع وعشرين ساعة فقط. وإضافة كلمة "فقط"، إلى بقية مكونات العنوان لاتخلو من دلالة رمزية مشحونة بالكثافة الزمنية، وطافحة بالأحاسيس ومليئة بالأحداث. وكأن الكاتب، هنا يريد تنبيهنا إلى مدى ما يمكن أن يحدث من تحولات وانكسارت رهيبة فى مدة زمنية قياسية لاتتجاوز اليوم الواحد فقط. ففى الوقت الذى اختصرت فيه رواية "يحدث فى مصر الآن"- فى مرحلة سابقة- زمنها الفعلى فى ثمانية أيام، كزمن داخلى مؤطر لجانب من التحولات السياسية والأيديولوجية خلال حقبة السبعينيات، نجد أن رواية "أربع وعشرون ساعة فقط" تراهن على تجاوز ذلك، عبر مسايرة أشكال هذا الإيقاع الزمنى السريع الذى يواكب سلسلة التحولات، السريعة أيضا، فى المجتمع المصرى الراهن (بما فيها التحولات السياسية والاقتصادية والأخلاقية والاجتماعية)، دون أن ننسى هنا التحولات المرتبطة بالجغرافيا وبالأمكنة. وهو تقريبا نفس الإحساس بتبدل الإيقاع الزمنى تبعا للإيقاع السريع للتحولات أيضا الذى تستشعره الرواية فى أقطار عربية أخرى، وذلك على مستوى استثمارها لنفس البنية الزمنية المكثفة "أربع وعشرون ساعة "كزمن فعلى مؤطر لمحكى روايتين جديدتين: "نساء آل الرندى للميلودى شغموم" و "حارس المدينة الضائعة" لإبراهيم نصر الله.. وقبلهما بكثير وظف جيمس جويس فى (عوليس) وكلود سيمون فى روايته (قصة) نفس المرجعية الزمنية فى سياق ثقافة أخرى.

غير أنه إذا كانت رواية القعيد قد استغرق زمنها الخارجى يوما واحدا فقط، فإن زمنها الداخلى يتوغل فى العديد من الأزمنة الماضوية وذلك بواسطة التذكر والاستبطان الداخلى، كما هو الشأن فى روايتى شغموم ونصر الله، وهو ما يضئ النص فى جانب آخر ويعمق الإحساس فيه بأشكال المسافات القائمة بين الماضى المستعاد (الزمن الجميل، كما جاء فى الرواية) والحاضر الملوث كما تراه الأم وكما ترويه لنا، انطلاقا من مجموع حركاتها الخارجية والاستبطانية، بحيث تجعلنا نعيش بدورنا أحداث هذه الرواية فى نفس الوقت الذى تحدث فيه بموازاة مع ما تقدمه لنا من مفاجآت ومصادفات

ووقائع، وانطلاقا أيضا من انعكاس كل ذلك فى كيانها هى، كذات كلية. وهو ما يجعل طريقة السرد فى هذا النص تنبنى على الأقل على مستويين اثنين:

على مستوى الاسترجاع لبعض الصور واللحظات من الماضى السياسى والاجتماعى خصوصا لكى تعمل على تفسير الحدث، مرة بشكل مباشر ومرة بشكل ساخر. على مستوى الصوت السردى المكسر لخطية السرد فى الرواية هاته التى يتناوب على سردها ساردان اثنان: الأم محروسة التى تروى بضمير المتكلم عن ذاتها وعن الذوات الأخرى المصاحبة لها، وهناك السارد المتوارى خلف المحكى والذى يتبادل مع الساردة/الأم لعبة السرد، فى إطار تمويهي، بحيث نكاد لا نحس بغرابة هذا الصوت السردى عن الصوت الأول، وإن كان يحكى بضمير الغائب، وهو ما يجعل لعبة السرد، فى هذه الرواية، لعبة مفتوحة بدورها على الاحتمال والتعدد. ف "ضمير المتكلم" يتهدم فى "ضمير الغائب"، فيصبح بـ"دون وجه". فعندما أكون وحيدا، يضيف موريس بلانشو، فأنا لست وحيدا، لكن داخل الحاضر، أعود قبلا إلى نفسى فى صورة شخص آخر، هذا الذى يوجد هنا، حيث أكون وحيدا (..) هذا الشخص هو ضمير الغائب بدون وجه(٦).

هكذا تصبح الكتابة الروائية عند القعيد ذات تلوينات ونكهة خاصة، ومميزة لمشروعه الروائى عموما، هذا الذى يوجد الآن فى دينامية نصية وتخييلية، متحولة وممتدة فى الأزمنة الماضوية وفى الراهن من التحولات البنيوية العامة.

الخلل وتعدد الرؤية إلى الواقع:

إذا كان الواقع فى سنوات الدولة الوطنية ينطوى على التناقض.. وفى سنوات الثمانينيات مرعبا وإن كان واضحا، فانشق المنتج على نفسه، وحول النص إلى لغز شفراته التأويلية مبذولة متاحة(٧)، فإن الواقع فى التسعينيات، وكما ترصده هذه الرواية ما يفتأ يعمق لدينا الإحساس، ليس فقط بالتناقض والرعب، بل أيضا بالتفكك والابتذال والغربة والعزلة واهتزاز القيم، وكلها إفرازات لمراحل سابقة غاب فيها "الأب الرمزى". وهو ما يجعل الكتابة الروائية عند القعيد تأتى دائماً كرد فعل ضد خلل ما

يستشعره الكاتب فى المجتمع (الخلل السياسى والاقتصادى فى مراحل وفى روايات سابقة).

أما فى هذه الرواية فنحس، وكأن حدث الزلزال الذي أصاب"أم الدنيا" يعتصر جماع تلك الأصناف من الخلل، لكى تتكون كلها فى أخطر خلل يطول المجتمع الآن، ويتعلق الأمر هنا بالخلل الاجتماعى تحديدا، وما يستتبعه من حكى لجوانب من سيرة تدهور مدينة/ أمة نتيجة لاختلال التخطيطات الهندسية، من ناحية، ونتيجة أيضاً لاختفاء القيم وموت الضمائر والمشاعر لدى الأفراد. وهى بذلك (أى المدينة) إنما تعرى عن وجهها الحقيقى وعن هشاشتها وعن زيف رجالها الضائعين والمنافقين والخائنين واللاهثين وراء السراب والمتعة والكسب غير المشروع والاغتناء السريع، كما تعرى زيف نسائها الضائعات كذلك بين ليال مكرورة. فالأم فى تنقلاتها فى أحياء هذه المدينة الضائعة تحت ركامها وانسحاقها، لم تعد ترى وتصادف أمامها سوى شخوص مهزومة، شخوص سلبها اللهاث وحب الذات والتملك والكراهية ضميرها وشرفها ودورها فى المجتمع، فحول ذلك كله مجرى حياتها نحو السكونية والعدمية، فغاب الصراع الجماعى المباشر من الرواية وفسح المجال لديدان الفردية والأحلام والأوهام داخل واقعية تائهة، وكأن هذه الرواية، إنما تتوخى تنبيهنا إلى أن أفراد هذا الجيل الذى تروى بعض إحباطاته ليسوا سوى"ضحايا حقيقيين لأزمة حقيقية.."، على حد تعبير غالى شكرى(٨) بما هى أزمة متعددة الأوجه والامتداد أيضا، إلا أنها فى العمق هى أزمة اجتماعية، كانوا هم إحدى ضحاياها.

داخل هذه الأجواء ، إذن، من التباعد وانعدام التواصل العام تتداخل المحكيات الصغرى فيما بينها لكى تحكى لنا عن مصائر شخوص تظهر وقد ابتلعتها الوحدانية وضغط اليومى وصعوبة الحياة وقساوة المعيش وانهيار القيم والتيه والغربة، بما فيها الأم ذاتها فى مواجهتها للخذلان من طرف الأبناء، كنتيجة طبيعية لتفكك الروابط الدموية وانتفاء التواشج فى الحياة الاجتماعية الراهنة للأفراد. وهو إحساس يكاد يكون عاما فى الرواية العربية الجديدة التى استوحت البنية العائلية من منظورات جديدة ومغايرة.

كما أنها رواية لتجسيد غياب الروابط الشعورية واللاشعورية بين الجيل القديم (الذى تمثله الأم والأب المتوفى) والجيل الجديد (الذى يمثله الأبناء) والجيل الآتى (الذى يمثله الولدان نجم الدين الصغير ومحروسة الصغيرة، والمولود المرتقب). فجميع الشخوص، التى تنتمى إلى الجيل الثانى، يتفجر لديها الإحساس بالقلق الوجودى وبالغربة والوحدانية داخل هذا العالم الجديد الذى تتحول داخله، باعتبار هذا النمط من الوحدانية ينتمى إلى واحد من الأنماط الثلاثة للوحدانية، كما حددها موريس بلانشو، ويتعلق الأمر، هنا بـ"الوحدانية داخل العالم" (La solitude dans le monde)، أو الوحدانية فى مستوى العالم (au nivea du monde)، هناك حيث الأنا تخاطر دائما فى سبيل أن تكتشف العدم الذى يذوبها. وبموازاة مع هذه الوحدانية، يضيف بلانشو، يولد فشل "التواصل الخارجى" "الذى يجعل الإنسان فى مواجهة القلق، والعدم والموت[٩] فكل شخصية تزورها الأم ينغلق محكيها الذاتى - بعد انتهاء الزيارة- على وضع مأساوى خاص بها. وضع يبقى فى ظاهرة أقرب إلى القلق والإحباط والورطة والتيه واللامبالاة، وأبعد من الأمل. وكلها ألفاظ تصب فى فضاء هذه الأزمة المجتمعية التى يحيا هذا الجيل فى خضمها ويكتوى بمحنتها، وكأن الأم هنا لا تلعب سوى دور الشاهدة على حقيقة وعنف ما يقع أمامها، وقد فشلت فى إعادة ترتيب الأمور وردها إلى حقيقتها وإلى جوهرها السابق، أى إلى "تلك العائلة التى كانت"، كما تقول الرواية (ص١٣)، وإلى زمنها الجميل الذى مضى ولن يعود. (ص٦٩). فحتى الابن نادى تركته الأم معلقا فى الهواء دون أن تنتظر لمعرفة المصير الذى آل إليه، مع رفقة تلك البنت التى كان يمارس معها الجنس بعد فشل محاولات إنقاذه. هكذا يصير الاغتراب ذاته وسيلة استطيقية للرواية. ذلك أنه كلما صار الناس، فرادى وجماعات، أكثر اغترابا عن بعضهم البعض، كلما صاروا أكثر إلغازا واستغلاقا على فهم بعضهم البعض ، وأصبح البحث عن فك لغز الحياة الخارجية، الذى هو المحرك الأصلى للرواية، بمثابة سعى نحو الجوهر الذى يتبدى، فى ظل الغربة المألوفة بفعل الأعراف والتقاليد،مفزعا وغريبا بصورة مزدوجة[١٠].

انطلاقا من كل ذلك تختصر لنا رواية "أربع وعشرون ساعة فقط" رحلة عمر بكامله ومرحلة بكاملها وجيل بكامله أيضاً، وهو يعيش حاضرا يعتريه التمزق والجراح

وانتفاء الإحساس بالألفة داخله، وفى هذا الإطار تحضرنى هنا، رواية "طعم الحريق" لمحمود الوردانى، فإذا كانت رواية القعيد قد جسدت حالات من تلاشى العلاتق والأواصر بين أفراد الأسرة الواحدة من خلال الحضور المهيمن للأم كشاهد رمزى على هذا المشهد التحولى العام، فى مقابل تغييبها للأب وإدخاله فى دائرة الفقدان، وإن كان يجسد بين الحين والآخر حضورا رمزيا داخل النص من خلال صوت الأم، فإن رواية"طعم الحريق" تنفتح بدورها على جوانب من التشظى العائلى، من خلال اختفاء الأم/ الجدة (كريمة البرلسى) وغياب الأب المتوفى. غير أن الروايتين معا تلتقيان عند استثمار مفهوم"تفكك الجماعة"، حيث تتعمق المسافة فيما بين الأبناء كنتيجة لتضافر مجموعة من الإرغامات المعاكسة لمفهومى "الأسرة" و"الجماعة"، وأهمها فى الروايتين معا، الانشغال بتبدل مفهوم الزمن وقد زلزلت الأرض زلزالها.

هذا الاستحضار الموازى لصورة الأب، من داخل أجواء الفقدان، قد لايشكل سوى استحضار لشكل من أشكال مقاومة هذا الشعور بالعزلة والوحدانية لدى الأم، حتى من داخل أحلام اليقظة، وأيضا لمقاومة موت المشاعر لدى الآخرين من أبنائها. فإذا كان الأبناء لم تعد تهمهم ذكرى وفاة أبيهم، فإن الأم، فى المقابل، بقيت وفية لذكراه السنوية ولزيارة قبره، بل والتصرف كما لو أنه مايزال على قيد الحياة. وبموازاة مع ذلك، تضع الرواية صورة أخرى لنموذج آخر من الآباء من الجيل الثانى، والمتمثل، هنا فى شخصية تهامى الأسود، باعتباره يجسد صورة للأب الفاشل فى الحفاظ على أصل ودفء العلاقة الزوجية أمام برودة المشاعر واللامبالاة والخداع والسقوط فى أسر الإغراء المادى على حساب شرف الأسرة.

واستثمار الكاتب لقصة الزلزال فى هذه الرواية بذكاء إبداعى وتخييلى لافت، إنما لكي تعرى أمامنا، من خلاله، مجتمعا منخورا من الداخل ويعرى كذلك زيف العلاقات الاجتماعية وزيف القيم. فما تعرض له البيت القديم الذى كان يأوى الأسرة فى القاهرة قبل رحيلها إلى القرية، من جراء الزلزال، لا يجسد سوى خلفية لتحريك الإحساس بانفلات الروابط، حيث تتنكر نجية لأمها أمام الملأ، وحيث تجهض نادرة أمام أمها وأبنائها أحلام الحب والعمل وتقتل المشاعر العاطفية فيها، وقد انعدم لديها الشعور بالشرف، فحولت بيتها إلى وكر للدعارة ولبيع الأجساد، وحيث يعرى الزلزال

تفشى الممارسات اللاأخلاقية للابن نادي الذى ظهر أمام أمه مصابا بحالة من الرعب، غير قادر على التستر مع خليلته التى أدهشتها الفضحية، وحيث يخدع الابن نجيب زوجته فتكتشف، ومعها الأم، ارتباطه السرى بامرأة أخرى فى الوقت الذى تترقب فيه الزوجة والأم المولود الأول، وحيث يتاجر ناجح فى الأغذية الفاسدة ولم يتردد فى الهجوم على أمه، لحظة زيارتها له، ليحصل على ما بحوزتها من فلوس و ما تشديد هذه الرواية أيضا على التعديد من الصور الموحية بقرب المسافة الجغرافية والزمنية، بين قرية الروضة والقاهرة وبالتالى إبرازها من خلال ذلك، للقرب العاطفى الموقوف التنفيذ، بين الأم وأبنائها البعيدين عنها- سوى إحالة من الرواية على ذلك الوجه الآخر لبعد المسافة الذهنية والفكرية والعاطفية والاجتماعية بين أفراد الأسرة الواحدة وقد تشتتوا من حولها، بما هى مسافة وفجوة لتعميق الشعور كذلك بموت العواطف وانهيار النزعة الجماعية فى هذه المدينة المترامية الأطراف، وقد تعرضت لهزات قوية أفقدت سكانها توازنهم الاجتماعي والنفسى والأخلاقى، بحيث وجدت الأم نفسها وسط عالم لم يعد من الممكن فهمه أو القبض عليه وعلى انفلاتاته السريعة، وذلك نتيجة لما أصبح يطبعه من غياب للتجانس وتأكيد للانهزام، أمام هذا السعى الجماعى نحو الفردانية والاغتراب والمكابدة.

تلك إذن بعض الإرغامات التي ساهمت بشكل أو بآخر فى تغييب الاهتمام بشكل لافت بإبراز الجانب السياسى والإيديولوجي فى هذه الرواية حيث "يظل محدودا متواريا يشع من خلال الإشارات القليلة ومن خلال المشاهد الساخرة، والأسبقية هى للحياة فى مظاهرها المختلفة."(١١) وهو ربما السبب ذاته الذى دفع بالروائى إلى التأريخ لهذه المرحلة الجديدة من التحولات بحادث الزلزال، كبعد طبيعى واجتماعى ومادى ورمزى أكثر منه بعدا تاريخيا أو أيديولوجيا أوسياسيا. إلا أنه بالرغم من ذلك فإن بعض الملامح العامة المحددة للبعد السياسى والأيديولوجي، تتسلل بين الفينة والأخرى لتطفو على سطح الرواية ليس كخاصية مقحمة، بل باعتبار ما بعدا دلاليا ورمزيا لتجسيد نوع من المسافة القائمة بين ثلاث مراحل متباينة فيما بينها لكنها ليست غريبة عن بعضها البعض: المرحلة الناصرية والمرحلة الساداتية والمرحلة الراهنة التى يتفاعل معها هذا النص، باعتبارها مرحلة الزلزال والفقدان والضحايا.

رواية "أربع وعشرون ساعة فقط": بنية رمزية ودلالية كبرى

يعيد يوسف القعيد فى هذه الرواية تفكيك البنية العائلية الممتدة كما تمثلتها الرواية المصرية فى مرحلة تاريخية سابقة وكما رصدتها على سبيل المثال "ثلاثية" نجيب محفوظ فى فترة حساسة من تاريخ مصر السياسى والاجتماعى. و إذا كان تتبع حركة الزمن هو ما يشكل البؤرة الأساسية فى الثلاثية من خلال أسرة "أحمد عبد الجواد"، وعلى امتداد الأجيال الثلاثة (الأب -الأبناء- الأحفاد) وأيضا من خلال صياغة شكل من التقابل المتوازى بين حركة الأسرة وحركة المجتمع من حولها وهما يجسدان سويا فكرة التلاحم (تلاحم الأسرة ضد سلطة الأب، وتلاحم المجتمع ضد سلطة الاستعمار) فإن رواية "أربع وعشرون ساعة فقط" تعيد فتح فجوة كبيرة فى حركة التاريخ المصرى الحديث، كما أنها تعيد بالتالى تفكيك فكرة التلاحم على مستوى البنية العائلية كما على مستوى العالم الخارجى، فلا تلاحم تحققه الشخوص فيما بينها كأسرة، ولا تلاحم يعيشه المجتمع فى مواجهة تفسخه وانحلاله. هى إذن رواية لتجسيد صورة "الخراب" ولسرد جوانب من سيرته كما ولده الزلزال وكما أفرزه المجتمع من خلال خراب القيم وسقوط الإحساس بالوطنية والانتماء. وهى بذلك إنما تهدم ملامح مرحلة اجتماعية بكاملها، كما تهدم فى مستوى آخر، نمطا خاصا من الرواية.

على هذا النحو إذن تقدم لنا هذه الرواية المجتمع وقد تقولب كله داخل نمط معين من التفكير، كان من بين إفرازاته عجز الشخوص عن صياغة دورها فى المجتمع، نتيجة وقوعها فى مآزق أدت بها إلى العزلة (نجيبة ونادى) وإلى الهجرة (نجيب ونادية)، وإلى الإحباط (نادر ونادرة)، وإلى الصمت المقرون بالجنون (ناجح) كما افتقدت الشخوص كذلك، القدرة على إدراك الحقيقة المتشظية والمنفلته من قبضتها، الأمر الذى جعل مشاهد الحياة بدورها تتشظى أمامها، من ثم يبدأ خيط الانفصال والتفكك فى التواصل بين أفراد هذه الجماعة التى أصبحت تفتقد إلى الرؤية الجماعية المتماسكة إلى الواقع. وبدورنا نتساءل مع مارى تريز عبد المسيح:"هل تمزق أواصر الحوار العائلية سبب، أم ناتج عن قصور فى لغة التداول ببعدها الاجتماعى والسياسى الحالى الذى يضيق منظور الرؤيا حتى يتضاءل لينحصر فى بؤرة الذات؟"(١٢).

الموت: دلالات إيحائية بصيغة الجمع

تنفتح رواية "أربع وعشرون ساعة فقط" على أجواء الفقدان والموت، على اعتبار أن تيمة الموت هنا تجسد المدخل الأساسى لتحريك الأحداث وخلق الصراعات والتعارضات وتعنيف المواقف وتعقيدها وإضفاء الطابع الدرامى عليها بما أنه (أى الموت) يبقى الحقيقة الوحيدة فى العالم كما استشعر ذلك السارد على لسانه فى رواية "أوراق سكندرية" لجميل عطية إبراهيم(١٣).

وماعدا ذلك فهو مجرد تنويعات على لعبة الحياة والانشغال الرتيب والسريع بهموم اليومى واللهاث وراء هذه "الحياة الراكضة"، كما جاء على لسان السارد فى رواية "القلوب البيضاء" لنفس الكاتب(١٤).

إلى جانب أجواء الموت التى تخيم بقتامتها ورمزيتها فى القرية كما فى المدينة، فإن أصعب الميتات وأبلغها التى تقدمها هذه الرواية تتمثل في موت المشاعر تجاه من نحب أكثر من غيره (الأم والأمة) ألا ننتسب نحن إلى الأنثى فنقول "الأمة العربية"؟(١٥) بحيث تجعلنا هذه الرواية نحس و كأنه لم يعد هناك أى مجال للحب أمام تلاشى القيم التى كانت سائدة، فبموازاة مع الزلزال الذى هز "أم الدنيا" تكشف الرواية عما هو أقوى من الزلزال الطبيعى ألا وهو اهتزاز المشاعر وموتها، الأمر الذى أدى إلى تراجع النزعة الجماعية فى مجتمعاتنا، أو بالأحرى إلى موتها.

هكذا ينفتح الموت فى هذه الرواية على العديد من الدلالات المتشعبة والمحددة أيضاً للعديد من تجلياته الرمزية المختلفة، فموت "الأب"، الذي تنفتح على صورته هذه الرواية أيضاً، ليس سوى موت لـ "كافة الروابط الاجتماعية، والنفسية وانفراط الأسرة وتشتتها(١٦). وبذلك يصبح موت "الأب" هنا كما فى رواية "بداية ونهاية" ، وبمثابة "موت للقيادة" و"شتات الأسرة بمثابة، موت للشعب" الذى يرمز له عادة بالأسرة(١٧).

لكن بموازاة مع حدوث الموت الرمزى لهذين الجيلين (جيل الأب وجيل الأبناء) هناك، فى المقابل انتظار لميلاد جيل جديد آت (الجيل الذى يمثله المولود الذى تنتظره زوجة نجيب وهى التى برّأت الرواية صورتها) ، بما هو ميلاد لا يلغى ارتباطه المصيرى

بالجيل السابق، فالحفيدان (نجم الدين الصغير الذى سمى على اسم جده ومحروسة الصغيرة التى سميت أيضا على اسم جدتها) "كانا يتكلمان عن رغبتهما فى أن يشهدا نهاية الموقف (الذى ترك عليه نادى معلقا فى الهواء) ومتى تحدث؟ وكيف؟ قال الولد للبنت إنه صاحب ولدا من الحتة أخذ رقم تليفونه، ومن المكان الذى سيستقران فيه سيضرب له تليفونا يعرف منه ماذا جرى ما دمنا قد مشينا ونصف البيت الباقى معلق فى الهواء.

أعجبت البنت بذكاء الولد وطلبت منه أن يبلغها بما سينتهى إليه الأمر عندما يعرفه، ووعدها أن يبلغها..»(ص٢٩٤).

على هذا النحو إذن تتكامل "الرؤية إلى العالم" فى كتابات القعيد. رؤية تتكسر عندها الحدود بين الماضى والحاضر والمستقبل، لكنها أزمنة تصب جميعها داخل فضاء واحد هو التعبير عن تحولات طبقة وفئة اجتماعية، لا يعتبر الكاتب نفسه بعيدا عنها.

الأسماء: دلالات وامتدادات

يبقى لاختيار الأسماء فى هذه الرواية أكثر من بعد رمزى ودلالى، بحسب الاسم، وبحسب ارتباطه وامتداده فى الذاكرة الحضارية والتاريخية والسياسية والجماعية بمصر سواء تعلق الأمر هنا بأسماء الأماكن أو بأسماء الشخوص.

فلجوء هذه الرواية ككل- حتى لا أقول الساردة فقط- إلى التشديد على تسمية "القاهرة" بـ "مصر أم الدنيا" فى أحيان كثيرة، يتضمن فى ثناياه من خلال بلاغة التكرار لهذه اللازمة، معارضة ساخرة من خطاب مستنسخ لخطاب جاهز. فالوضع الطبيعى لصورة الأم داخل هذه الرواية يجعل وضعها الرمزى فى موقع سخرية ومعارضة، وذلك بالنظر إلى ما تكشف عنه الأم الفعلية من عجز عن أن تستمر "أما" لأبناء تنكروا لها وقد انفلتوا من حضنها فتشتتوا من حولها. وبذلك يصبح هذا الخطاب الجاهز "مصر أم الدنيا" فى موضع خلخلة وتدمير، وفعل الخلخلة هنا ليس بالأمر الغريب فى كتابات القعيد عموما كما فى تصريحاته وحواراته الموازية لكتاباته، وهو الذي يعرض بين حين وآخر، بعض تلك الخطابات الجاهزة للخلخلة والشك والسخرية

من مدلولها الرسمى ("فانتصار أكتوبر"، مثلا يفضل أن يسميه "صدمة أكتوبر" إلى جانب موقفه من وصف "بطل السلام"، كما يهلل لهما الخطاب الرسمى..). نفس الأمر يمكن قوله بالنسبة للاسم الذى تم اختياره فى الرواية، للأم محروسة أو "المحروسة" (معرفة) كما ينادونها ضمن بنية دلالية تقابلية بين الاسم"المستعار" للأم والاسم الحقيقى -التاريخى للمكان "مصر المحروسة". فـ"المحروسة"/ الأم لم تعد محروسة، كما كانت أمام ما أصبحت تكابده من وحدانية وغربة بين أبناء من صلبها فى غياب الزوج/ الأب "نجيب"، هذا الذي كان يناديها، أيضاً، بـ"أم الدنيا" وهو وضع استشعره السارد نفسه في قوله: "أكثر ما آلم المحروسة التى لم تعد محروسة.."(ص٢٠٠). كما أن مصر (الحضارة والتاريخ)، لم تعد محروسة كما كانت، فمصر لم يصبها الزلزال الطبيعى فقط، هذا الذى كشف عن هشاشة بنياتها التحتية واختفاء معالمها، كما عرى واقعها المنخور بالعديد من أشكال التدمير التى لحقتها فى الآونة الأخيرة (تفشى المخدرات والتطرف الدينى والرشوة والغش التجارى والجرائم الأخلاقية والاستهتار بصحة المجتمع والبطالة وأزمة المواصلات)، بل إن أبناءها الجدد لم يعد لديهم الإحساس بالمسئولية الفردية تجاه المجتمع، وتجاه هذه الأمة التى أصبحت مستهدفة، فى مكوناتها الحضارية والتاريخية والفكرية والاجتماعية والاقتصادية[١٨].

ألا ترمز "الأم" محروسة من خلال اسمها أولا، إلى "أم" أكبر هى الوطن؟ ألا يقال عادة بأن "المرأة هى التى تربى الأمة"[١٩]؟ ألم يقدم لنا الكاتب الأم كساردة ذات مستوى تعليمي يمكنها من تجاوز المواقف التقليدية فى التفكير وفى الوعى بالزمن المتحول، يمكنها من رؤية هذا العماء الذى أصاب أفراد المجتمع فأصبح يرسم لهم أقدارهم ويوجه خطاهم ويكشف عيوبهم. هى إذن "مصر المحروسة"، تستنكر ما يصيب أبناءها أمامها من تفكك[٢٠]، حيث يتوارى مفهوم الجماعة أمام تقدم مفهوم الفردانية كما ترثى أحوالهم وأوضاعهم البطولية السابقة من خلال شخصية الأب المتوفى الرمزى باعتباره هو أيضا مجازا . ففى موته ما يجسد أيضا موتا للعديد من المعانى والقيم التى كانت سائدة فى المجتمع.

وبالعودة إلى بعض جوانب الخلفية السياسية، التى تحيل عليها هذه الرواية نجد أن حرف "النون" الذى فضل الأب "نجيب" أن تبدأ به كل أسماء أبنائه- كما امتد نفس

الحرف، من بعده فى أحفاده- نجد له بعض تجلياته الموازية فى اسمين علمين مرجعيين تاريخيين ينتصر لهما الكاتب فى حواراته ومواقفه، كما ينتصر لهما "السارد" فى هذه الرواية ويتعلق الأمر هنا بـ "ناصر" (جمال عبد الناصر)و "نجيب"(محمد نجيب)، فى مقابل رفض الكتاب لاسم علم آخر يحمل بدوره حرف النون، هو "نيكسون"، وتحفظه على شخص ثان لا يخلو اسمه من انطفاء لنفس الحرف فيه، أى "أنور السادات" إلى جانب امتداد نفس الحرف فى أسماء بعض الأمكنة كذلك (مدينة نصر والنيل) على اعتبار أن هذا المكان الأخير يجسد هنا صورة أزلية للارتواء، ألم تشعر الأم بالعطش أكثر من مرة فى الرواية؟ ألا يشكل ذلك ترميزا للحاجة إلى الانبعاث والتجدد والحياة؟ وكأن الكاتب من خلال كل ذلك إنما يتوخى بناء شبكة من التقابلات والتعارضات بين "الماضى"، بإشراقه وكبواته، و"الحاضر" بامتداداته وتحولاته أيضا، وذلك خلال لعبة التسمية فى الرواية، أى من خلال وضع "الرصيد العاطفى" للقارئ موضع تساؤل: "فهى عنصر إثارة للأجواء العاطفية وتوسل بالواقعى فى البطولة لرسم ملامح التمثيلى والاحتمالى"(٢١).

عود على بدء

إذا كانت هذه الرواية قد انفتحت على خروج الأم من القرية فى اتجاه المدينة، فقد انغلقت ضمن بناء حكائى دائرى على عودة الأم إلى القرية.

غير أن صورة هذه العودة هنا تختلف كثيرا عن صورة الخروج:"كنت وحيدة عندما سافرت، وها أنذا أعود برفقة أربعة: الولد والبنت وعايدة والذى فى بطنها. هل أريد أكثر من هذا؟! مازال السؤال يدق عظام رأسى.

- هل فات الأوان يا أبنائى؟." (ص٣٠٠-٢٩٩)

على هذا النوع من التساؤلات وانعدام اليقين، ينغلق المحكى فى هذه الرواية وفى انغلاقه ما يشكل، فى المقابل، انفتاحا جماعيا ورمزيا على المستقبل، انفتاحًا يعكس لدى الكاتب هذا الإيمان بحتمية التطور التاريخى وبحتمية الصمود الجماعى لمقاومة مجموع هذه اللحظات التاريخية المتعددة الأوجه والتحولات، لكن دون أن يشهر

بذلك على لسان شخوصه أو أن يبرزه كموقف مباشر أو كيقين تنغلق عليه الرواية، فكتابات القعيد عموما لاتنافق نفسها، وهو ما يبرر كون رواياته بقيت معاكسة لأفق انتظار "القارئ المناضل"، كما يسميه، مشروعه فى أحيان كثيرة، على التشاؤم والانهزامية والسوداوية، رافضة "تصدير الأحلام الجاهزة" و"خيانة القارئ"، وتلك تعابير الكاتب نفسه. إلا أنه فى هذه الرواية الجديدة، نجد أن عودة الأم إلى البلدة وبرفقتها ما يفترض أنه يجسد الأمل والمستقبل (أى الأولاد)، هى بمثابة عودة للبحث عن المستقبل فى الرحم، وفى الماضى الذى ربما قد يكون مايزال ممتدا فى الريف فى الوقت الذى أفسدته وضيّعته المدينة، ففى الوقت الذي يرمز الريف- على حد تعبير جين رادفورد- إلى الاستمرارية والاستقرار والثبات، ترمز المدينة إلى الأرض الخراب، مكان تنحدر فيه القيم[٢٢].

هكذا تصبح العودة إلى الريف بعد طول هيام فى المسالك والبيوت، الخواء والخراب بمثابة عودة إلى النبع، إلى حضن الأمومة المفتقدة عودة مفتوحة على الأمل وعلى الحياة، وكأن "الخروج من العزلة، ليس خروجا إلى الحاضر، بل هو خروج إلى الداخل، إلى الماضى حتى لو مر عليه زمن قصير"[٢٣]. ألم يهرب السكان من القاهرة في اتجاه القرية خوفا من الزلزال، وقد نسوا بأن الزلزال قد هز مصر كلها! وبذلك تكون هذه الرواية قد تجنبت انغلاقها على تلك الأجواء من القتامة واليأس والإحباط والقلق الذى يطبع محكياتها الصغرى، ويحدد مصائر شخوصها بحثا عن عزاء محتمل لما لقيته الأم فى المدينة من إرغامات نفسية وذاتية، ومن جفاء وبرودة وتصلب فى العلاقات وغربة داخل الوطن وليس خارجه.. وكأننا بالقعيد هنا يكتب داخل ما يمكن تسميته هنا بالواقعية الرمزية الجديدة، فكل أمكنة وأحداث وشخوص روايته، التى تموج بالعديد من أصناف الفئات الاجتماعية، إنما تشكل المعادل الموضوعى لما يجرى فى مصر التسعينيات. غير أنه إذا كان الهاجس الروائى عند نجيب محفوظ فى غالب الأحيان، هو الترميز لمصر، أو للمسألة المصرية، كما تسميها فاطمة الزهراء محمد سعيد[٢٤]، من خلال ما لحقها من أزمات ومآسٍ وفساد على المستوى السياسى خصوصا فى فترات معينة من تاريخها الحديث، واعتبارا لضرورات المرحلة فإن القعيد في هذه الرواية الجديدة قد ركز على تجسيد السقوط الاجتماعى الراهن فى مصر على

اعتبار أن هذا الجانب هو الذى أصبح يحظى الآن بالأولوية تخييليا ، وذلك بعد سلسلة المحطات السياسية التى ميزت تاريخ مصر الحديث، فجاءت القضية الاجتماعية كما يسميها صالح سليمان عبد العظيم[٢٥] ، كنتيجة حتمية لما عرفته مصر من فساد فى المؤسسات السياسية والاقتصادية، والتى سبق للقعيد نفسه أن حللها وانتقدها بما فيه الكفاية فى بعض رواياته السابقة.

هوامش

١) يوسف القعيد، لبن العصفور ،رواية، سلسلة روايات الهلال، العدد ٥٤٥ دار الهلال، مايو ١٩٩٤.

٢) يوسف القعيد، أربع وعشرون ساعة فقط، سلسلة روايات الهلال، العدد ٦٠٣، دار الهلال، مارس ١٩٩٩.

٣) يوسف القعيد، القلوب البيضاء، رواية دار الشروق، ط١، القاهرة ١٩٨٧.

٤) يقسم يوسف القعيد أعماله الروائية إلى ثلاثة أقسام: روايات القرية الخضراء والروايات الحمراء وروايات القلوب البيضاء.

٥) يوسف القعيد، في حوار معه أجرته عائدة بامية، حول "تجربة جيل"، في مواقف، العدد ٦٩، خريف ١٩٩٢، ص١٢٠.

٦) Maurice Blanchot, d'apres Raymond Bellour, Blanchot: "Solitude de L'oeuvre", in:Magazine Litteraire, n 290, juillet-aout 1991,P,44.

٧- محمد بدوى ، الرواية الحديثة في مصر: دراسة في التشكيل والأيديولوجيا، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ١٩٩٣، ص٢٩٨.

٨- د. غالي شكري،معنى المأساة في الرواية العربية١-رحلة العذاب، منشورات دار الآفاق الجديدة،بيروت، ط٢، ١٩٨٠.

٩- Maurice Blanchot,Op. cit. pp.43-44.

١٠- فتحي أبو العينين،اتجاهات أساسية في سوسيولوجيا الرواية، في مجلة: إبداع،العدد الثامن، أغسطس ١٩٩٥،ص٧٣.

١١- محمد برادة، "عطش الصبار":تجاور الموت واليومي المألوف، ضمن كتابه: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ص ١٤٠.

١٢- ماري تريز عبد المسيح: قراءة الأدب عبر الثقافات، سلسلة كتابات نقدية٦١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مارس ١٩٩٧، ص١٤٤.

١٣- جميل عطية إبراهيم، أوراق سكندرية، رواية، سلسلة روايات الهلال، العدد ٥٨٤، دار الهلال، أغسطس ١٩٩٧.

١٤- يوسف القعيد، القلوب البيضاء، مرجع مذكور ، ص١٨.

العدد ٥٨٤، دار الهلال، أغسطس ١٩٩٧.

١٤- يوسف القعيد، القلوب البيضاء، مرجع مذكور ، ص١٨.

١٥- راجع الدراسة القيمة "الأب لغة الأم" لفتحى بن سلامة، فى مجلة مواقف، العدد ٧٠-٧١ شتاء/ ربيع ١٩٩٣، من ص٣٣ إلى ص٣٧.

١٦- شاكر النابلسى، مذهب للسيف.. ومذهب للحب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت ١٩٨٥ (ص١٣٩).

١٧- المرجع نفسه، ص١٣٩.

١٨- لا يقتصر ذلك على الخطاب السردى التخييلى وحده، بل يتجاوزه إلى الخطاب الثقافى والنقدى العام. وهو شعور استشعره المثقف المصرى فكتب عنه من مواقع علمية وموضوعية تخلخل العديد من المسلمات والأوهام.

انظر على سبيل المثال العدد الخاص من مجلة الهلال، حول ملف: ماذا حدث للمصريين؟! يوليو ١٩٩٦.

١٩- د. جلال أمين، ثلاثة أجيال من النساء المصريات، ضمن ملف "ماذا حدث للمصريين؟!" فى مجلة: الهلال، مرجع مذكور، ص٧٦.

٢٠- كثيرة هى الروايات المصرية التى رمزت إلى الوطن بالأم، وإلى الشعب بالأولاد ("بلد المحبوب" للقعيد و"قالت ضحى" لبهاء طاهر و"الناب الأزرق" لفؤاد قنديل،وغيرها من روايات نجيب محفوظ، ك"السراب"، و "الثلاثية" و"المرايا"، وغيرها من الروايات..)

٢١- سعيد علوش،عنف المتخيل فى أعمال إميل حبيبى، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء (ب.ت)،ص٦٩.

٢٢- جين رادفورد، "من "التفاهم: دوروثى ريتشاردسن، المرأة والحداثة فى كتاب: الحداثة ومابعد الحداثة، إعداد وتقديم: بيتر بروكر، ترجمة: عبد الوهاب علوب، مراجعة د.جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافى،ط١، أبو ظبى ١٩٩٥، ص١٦٧.

٢٣- محمد الراوى، فى قراءته لرواية "قبلة الريح"، فى مجلة: إبداع، العدد الثامن، أغسطس ١٩٩٥.

٢٤- فاطمة الزهراء محمد سعيد، الرمزية فى أدب نجيب محفوظ المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط١، بيروت ١٩٨١، ص١٦.

٢٥- فى دراسته المتميزة لروايات القعيد فى كتاب: سوسيولوجيا الرواية السياسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٨، ص٢٠٤.

"ليس الآن" أو حكاية قرية بين ساردين

لـ : هالة البدرى

عبد الرحيم مؤدن

مقدمة:

تنتمى رواية «ليس الآن» لـ«هالة البدرى»[١] إلى مشروع روائى متكامل عالجت من خلاله الروائية تحولات قرية «المنتهى»[٢] - وللروائية رواية بنفس الاسم[٣] دون تعريف، صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥- منذ الاحتلال الإنجليزى إلى مرحلة ما بعد «كامب ديفيد»، وما تلاها من أشكال المقاومة للتطبيع وملابساته وامتداداته. الرواية، إذن، (ليس الآن)، رواية قرية «المنتهى». وهذه المرة بالتعريف[٤] فـ «المنتهى» فى هذا النص، لم تعد- كما كانت سابقا- بالرغم من رصيدها الرمزى الذى تمثلته الكثير من قرى مصر ونجوعها، أقول لم تعد قرية عادية من قرى الوجه القبلى أو البحرى بـ«مصر العامرة»، بل أصبحت القرية معادلاً موضوعياً للوطن، معادلاً رمزياً للهوية تاريخاً وخصوصيات محددة فى المسلكيات والمواقف الإنسانية والقيم المتأصلة.

ليس الآن! هذا العنوان الزاجر الذى قد يصدر عن أم تجاه أبنائها فى لحظة غير ملائمة، أو قد يصدر عن أب فى لحظة قوة أو ضعف، أو قد يصدر هذا العنوان بلغات صامتة أو ناطقة، لغات اللسان والعين والحدس فى الوقت الذى لايجب أن يصدر فيه.[٥] كل هذه اللحظات عبرت عنها الرواية من خلال أسرة «المصيلحى» انطلاقاً من الجد «على المصيلحى»(ص٧)إلى آخر الأحفاد (علاء، سمير، بيلاً..) مروراً بعمدة البيت- حقيقة ومجازاً- «طه المصيلحى» وبجانبه الأم (الزوجة) « وديدة» مستودع

القيم المتجددة، وصولاً إلى الأبناء والبنات: عبد الله/ إسماعيل/ محمود/ كوثر/ نازلي/ بنورة/ قمر.. إلخ.

ووراء هذه البنية الأسرية بنية(٦) روائية توازت فيها المصائر وتقاطعت من خلال تفاعل الأسرة والقرية من جهة، وتفاعل هذه البنية المتكاملة مع الخارج (الوطن) من جهة ثانية. فالقرية لم تعد كما هو الشأن فى السابق (منتهى ٩٥) فى موقع المتلقى، بل إن التلقى فى الوضع الحالى (قرية المنتهى المعرفة فى رواية ليس الآن) استيعاب لتحولات الوطن انطلاقا من استشهاد أول شهيد من الأسرة على يد اليد السوداء (أيام الإنجليز) الاستعمارية (الشهيد عبد الحكيم شقيق طه المصيلحى) (ص٨٩١. الرواية) وصولاً إلى آخر شهداء الأسرة- ومصر كما يقول أشقاؤنا بهذا البلد الطيب، ولادة- وهو الشهيد عبد الحميد- أعز الأبناء على «وديدة»- فى حرب ٥ يونيو ١٩٦٧ مروراً بكارثة الانفتاح، وضرب الدلالة الرمزية للأرض من خلال مزارع الدجاج، أو من خلال سلطة المال، سلطة القطط السمان بمشاريعها الاستهلاكية المفارقة للواقع والإنسان / الأسرة، أسرة المصيلحى، بؤرة الحكى، منها وإليها يعود. وبالمقابل فالقرية هى تجليات هذا الحكى الذى يشع على البلد، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، عبر تاريخ مصرالحديث والمعاصر، ولا يتم الحكى إلا من خلال محطات حكائية أو محكيات أساسية هى كالتالى:

١- **المحكى البطولى:** أو محكى المقاومة المتأصل فى هذه الأسرة أبًا عن جد. مقاومة الإنجليز، وأفضل العمودية من قبل طه المصيلحى بعد أن حمى القرية من الهجانة، فهو عمدة حقيقى يختلف عن الصور الساخرة للذين مارسوا «العمودية» الشكلية فى نصوص يوسف القعيد/ عبد الرحمن الشرقاوى/ يوسف إدريس ... إلخ وهذه البطولة أو المقاومة المتجذرة مارسها أفراد هذه الأسرة شيبًا وشباباً كما سبقت الإشارة (عبد الحكيم المصيلحى/ عبدالحميد المصيلحى/ رشدى أخو طه، وإسهامه فى ثورة الضباط الأحرار/ محمود وحرب أكتوبر وقبلها مقاومة القنال فى ١٩٥٦.. إلخ).

إن الإصرار على هذه الممارسة البطولية المترسخة فى هذه الأسرة، هو إصرار على تثبيت قيم أصيلة فى عالم - على حد تعبير لوكاتش- منحط، بل يزداد انحطاطا مادياً ومعنوياً على كافة الأصعدة والمستويات.

٢- **المحكى التاريخى:** [٧] وهو المحكى المتصل بالمحكى الأول، غير أن طبيعته المرجعية تسمح بخلق الحكاية التاريخية الموازية والملائمة للموقف البطولى السابق للزعيم «جمال عبد الناصر» فى لحظة العدوان الثلاثى (حرب القنال) واستشهاد عبد المنعم رياض من جهة، وهزيمة ٦٧، ثم حرب أكتوبر ١٩٧٣ من جهة ثانية، وفى مرحلة لاحقة زيارة السادات لإسرائيل واتفاقيات كامب ديفيد من جهة ثالثة.. إلخ». هذه المحطات المرجعية تتحكم فى مسار النص الروائى من خلال ساردين أساسيين سنعود إليهما بالتفصيل وهما:

أ- سارد من خارج النص دون أن يعنى ذلك عدم انتمائه إلى القرية التى يعرف عنها الكثير سماعاً وقراءة وزيارة. وفى حالة عجزه عن متابعة السرد يتسلم عصا الحكى إلى السارد الثانى مكتفياً بالمتابعة المحايدة.

ب- سارد من داخل النص وهو الشاهد على ماجرى فى هذه المرحلة بحكم انتمائه إلى الحكاية أولاً وإلى القرية ثانياً.

٣- **المحكى الأسطورى، أو العجائبى:** ويستمد هذا المحكى مادته من المتداول فى قرية «المنتهى» سواء تعلق الأمر بالثقافة المتوارثة (الجمرات الثلاث. ص٤٥١ الرواية) أو «جنية الماء»(الرواية ص٨٢٥)، أو بالعجيب الإسلامى (ليلة القدر والبراق. الرواية ص٢٤١)أو من خلال التراث الفرعونى (الرواية ص١٠٩). غير أن هذا المحكى لا يتم تعريفه إلا من خلال قناتين:

أ) قناة الحلم المتأرجح بين الاستيهامات و الكوابيس أحياناً، وبين الرغبة أو الأمنية أحياناً أخرى.

ب) قناة تحويل هذا المحكى إلى دلالات ساخرة بأبعاد اجتماعية انتقادية كما ترسب فى الذاكرة الشعبية.

٤- المحكى الرابع وهو المحكى اليومى: وهو ما يوجد على ضفاف الأحداث اليومية، خاصة التى هزت القرية، والمتعلقة بمظاهر التحديث التى حولت القرية بتاريخها إلى مزارع لتربية الكتاكيت السحرية المبهرة بنموها السريع- وربحها الأسرع-« فى شهر ونصف بدلاً من ستة أشهر كما يفعل أسلافها » (الرواية ص٤٣). وهذا المحكى اليومى هو رصد لهذه التغيرات التى مست القرية والإنسان، مستشعراً التراكم الهام لـ«الرواية الريفية» المميِّزة فى الكتابة السردية المصرية الحديثة والمعاصرة عن طريق إسهام القرية فى صنع الأحداث، بدل أن تنعكس- كما هو الشأن فى بعض النماذج القصصية الريفية- عليها الأحداث.

كانت هذه المحكيات الأربعة ركائز الحكاية الكبرى، حكاية القرية التى تتناسل فيها، ومن خلالها، هذه المحكيات المفرزة بدورها للعديد من الوقائع والمرويات المتفاعلة فيما بينها؛ بهدف إنتاج أسلوب هام فى الحكى هو أسلوب «التناوب السردى» بين ساردين: أسمى أحدهما«السارد المركزى»، وأطلق على الثانى السارد «الشرعى».

من أى موقع يستمد السارد المركزى مركزيته؟ من: -

حضوره النصى فى معظم مراحل الرواية، وفى حالة وجود سارد آخر يظل السارد المركزى حاضراً بشكل مباشر أو غير مباشر، بالرغم من عدم حمله لاسم العلم الدال، مكتفياً بالملفوظ.

- ومنذ الصفحة الأولى يبدأ فى الحكى عن الأم «وديدة» وكأنه - وهو بالفعل كذلك- يعرفها حق المعرفة، خاصة أن الصفحات الأولى هى حكاية عن حلم، رأته «وديدة»، تماهى بالواقع حتى أصبح حقيقة(حلم الفيضان الشبيه بالطوفان الذى يؤشر على ما يحدث من تحول عميق فى هذا البيت وفى القرية برمتها)، إنه سارد عليم بكل شئ، سارد القرن ١٩ المرتحل فى التاريخ والذاكرة فى الماضى والحاضر والمستقبل أيضاً.

- ولكنه يتميز بكونه سارداً جوالاً لايملُّ من الارتحال. وعنصر الرحلة كان محفزاً لهذا السارد على متابعة كل الجزئيات، وتقليب الأوراق والمستندات، والتموقع - وفى الرواية متابعات استطلاعية دقيقة- فى المواقع المختلفة.

– سمح عنصر الرحلة لهذا السارد بخلق «طوبويميا» جديدة تُذكّر بدلالة الأسماء والأمكنة فى صياغة مصير القرية وهويتها، فالمفردات التالية: (الدوار/ البسُّاط/ الشكمة/ قزان/ المتاريد/ الدست/ المماشر أو الصوانى/ الرُّب/ المرته/ المفصوصة/ البتون/ السلبة/ إلخ) هى مفردات السارد المركزى الباحث عن رغبة ملحة فى استقرار حياة القرية التى أصبحت معرضة لكل الهزات. ولعل هذا ما يفسر اهتمام هذا السارد بالدراسة السوسيولوجية لمختلف المسلكيات والتحولات بالقرية.

يحرص هذا السارد على الحفاظ على سرده الأفقى مستخدماً ضمير الغائب فى معظم الأحيان، الذى سمح له بمتابعة تحولات القرية من البداية إلى النهاية بأقصى أساليب السرد والوصف المستمرة فى تقديم تاريخ القرية بمختلف مستوياته، من خلال الرصد الواقعى لمختلف هذه المظاهر والمسلكيات.

ومن أى موقع يستمد السارد الشرعى شرعيته؟ من كونه:

يحمل اسم العلم الذى يمنحه – بعد شرعية الانتماء إلى عائلة المصيلحى – شرعية الانتماء إلى الحكاية. إنه «محمود المصيلحى» الذى تسلم مذكراته من«وديدة»(ص٨٦/٨٧) بعد أن انفصل، وانفصم أيضاً، عن القرية وأهلها، عن الوطن الذى أبلى من أجله البلاء الحسن (القتال على القنال فى ١٩٥٦/ حرب أكتوبر ١٩٧٣/ مقاومة التطبيع بعد «كامب ديفيد».. إلخ). وبتسلمه لهذه المذكرات يسترجع ذاته بعد أن خرج سالماً من حادث السيارة المدبر من جهة، والإحالة على التقاعد المبكر من جهة ثانية.

شرعى، أيضاً، لأنه لا يصدر فى سرده عن موقف فردى، بل يصدر عن ضمير جمعى، يصدر عن كل الذين قاتلوا واستشهدوا فى الماضى، والذين يزخر بهم الآتى. يعبر «محمود المصيلحى» فى صفحة من مذكراته عن هذا الموقف الذى سجله حيال التحولات السلبية بقوله:«إن ما أشعر به ليس موقفاً حديثاً وليد اللحظة، لكنه موقف له جذور، له تاريخ، وأكاد أصدق أنه كان موقفى طوال الأعوام الماضية» (الروايةص٨٦ . ٨٧) إنه «ملك لكل الأمهات– وقد رضع منهن جميعاً– بعد أن عُمِّد بلبن المنجبات للشهداء الذين يولدون كل يوم».

شرعى مرة أخرى لأنه يسهم فى بناء الرواية من خلال تقديم الوجه الخفى للأحداث، ولولاه، لولاه هذا الإسهام السردى، لخضع المتلقى لوجهة نظر سردية واحدة، وجهة نظر السارد المستبد والعليم بكل شئ، خاصة أن هذه المذكرات تمتلك جانبا وثائقياً هاما يكمل البياضات أحياناً ويوجه ويوضح أحيانا أخرى.

وإذا كان هذا الأخير يحرص على «تحقيب» القرية بأسلوب سردى يعود إلى أساليب واقعية القرن ١٩ ، فإن السارد الشرعى يقدم صياغة سردية متقدمة تقوم على التداعى والمونولوج من جهة، وعلى الحس الدرامى والمناجاة الشعرية أثناء توزعه بين «نهى» و «صافى» بين عشقه المتجدد ، وتعويضه المؤقت، من جهة ثانية، وتطعيم - من جهة ثالثة- النص بمتون موازية شعراً وغناءً ومرويات دالة.

ولعل هذا ما يجعل القارئ يتفاعل مع الوجه الخفى لشخصية «محمود المصيلحى»، الوجه الحميمى المتسم بالجرأة والاعتراف بلحظات القوة والضعف، كما يعكسه هذا التساؤل الموجع: «من المسئول؟ وأن أكون شجاعاً لكى أعترف بأننى أحد المسئولين عن الهزيمة، أنا «محمود المصيلحى» مدرس التكنيكية لمدة أربع سنوات متتالية فى الكلية الحربية.. درست لهم التكنيك ودخلوا الاختبار العملى وسقطوا ، فمن السبب؟ » (الرواية ص٢٠٠).

والشرعية لاتبقى حبيسة سرده المشروع، بل تمتد إلى شرعية بناء الشخصية دون الاكتفاء ببناء السرد. ومعلوم أن الذى يمتلك شرعية السرد يمتلك أيضاً شرعية الأيديولوجيا. وبالرغم من أن عملية البناء ستحتاج إلى شهداء جدد، فمن المؤكد أن شهيد النصر لن يشبه شهيد الهزيمة.(الرواية ص٢٨٠).

شرعيته أخيراً وليس آخراً تكمن فى اكتشافه لذاته من خلال الكتابة. الكتابة هى التى مكنت من التجاوز، تجاوز حالة العجز والموت البطئ، وإزاحة التراب عن معدن أصيل، وعبر الكتابة، أو المذكرات، اكتشف القدرة اللامتناهية للإنسان عندما يحاول تجاوز عوامل الإحباط والردة «فأنا الآن أملك لحظتى، وربما المستقبل»(الرواية ص ٣٧٩).

الكتابة تجاوز للنمطية المقيتة وبحث عن الصوت الضائع فى أصوات أخرى، كما أنها- من ناحية ثانية- منظور جديد للصراع الدائر.

وإذا كان النص قد قدم فى صفحاته الأولى، مشهداً من مشاهد القيامة عبر الطوفان، أو الحلم- الكابوس، فإن النص ينتهى بالماء أيضا. الماء الرذاذ المحلوم به من خلال عثوره من جديد عَلى «نهى» التى لم تغب عنه أبداً وإنما أخفتها سُدَف الخوف من المواجهة، مواجهة الذات فى مرآة سردها، وبالتالى فى مرآة ما جرى وما سيجرى لاحقاً.

وجود لحظات التناوب السردى لم يتسم بالتعارض بين الساردين، بل اتسم باختلاف الطرق والغاية واحدة. وبذلك يختلف هذا النص عن نصوص سردية عربية تراثية وحديثة، ومعاصرة أيضاً قامت على ثنائية التضاد بين الساردين(٨)، ومن ثم كان السارد المركزى يرهف السمع للسارد الشرعى بحكم التقائهما فى الهدف الوحيد، واختلافهما فى الوقت ذاته، من حيث المعالجة لواقع القرية.

«ليس الآن» نص سردى يكشف عن ثراء «الرواية الواقعية» التى مازالت قادرة على خلق متعة الحكاية أولاً، واستقصاء تخوم الواقع والإنسان ثانياً.

هوامش

١- هالة البدرى.

٢- «المنتهى» اسم إشارى بالمعنى الدلالى. فإذا كان المعنى اللغوى يرادف النهاية والغاية والأقصى .. إلخ فإن الدلالة التخيلية تجعل من هذا الاسم مرادفا للعالم، للبداية والنهاية.

٣- هالة البدرى: منتهى (رواية) الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٥.

٤- التنكير والتعريف بين النص الأول والنص الثانى هو، فى جوهره، تأكيد على طبيعة المشروع الروائى للكاتبة - كما سبقت الإشارة. انظر: محمد عبد المطلب تداخلات الرؤية والسرد والمكان فى رواية هالة البدرى «منتهى» مجلة فصول: خصوصية الرواية العربية.ج،٢ مج ١٦ع.٤ ربيع ١٩٩٨ ص،٢٩٤/٢٩٥.

٥- أو قد يصدر عن «سارد» مشدود إلى هواجسه الخاصة لسبب أو لآخر.

٦- قد تحيل هذه البنية الأسرية على مصطلح «الرواية النهرية» Roman Fpewve، غير أن طبيعة هذا النص لاتخضع لتعاقب الأجيال بالمعنى الشائع، وانسحاب الممثلين لمرحلة ما بانسحاب الوظيفة الحدثية والروائية، بل إن الفضاء الروائى لهذا النص يظل مسرحا لكل الأدوار الصادرة عن هذه البنية الأسرية الروائية، فالشهداء لايغيبون والجيل الأول مازال يحفز الجيل التالى المجسد لقيمة الوطنية، كما أن الجيل المضاد يتراجع أمام- مع تحايله الدائم على إذابتها ونسفها - هذه المواجهة .. إلخ.

٧- والرواية تفتح أفقاً تاريخياً هاماً دون أن تكون رواية تاريخية بالمعنى النموذجى. فالنص معالجة لـ«واقع» محدد خرج من صلب التاريخ المصرى الحديث والمعاصر، ومع ذلك ، وكما يقول «لوكاتش»، فكل رواية تاريخية هى رواية واقعية.

٨- على سبيل المثال لا الحصر أشير إلى المثالين التاليين: مثال تراثى توفره المقامة الهمذانية من خلال التعارض بين «عيسى بن هشام» و«أبى الفتح الاسكندرى». والمثال الثانى تقدمه لنا رواية «الطيب صالح» «موسم الهجرة إلى الشمال» من خلال الصراع بين السارد المستعمل لضمير المتكلم» و «مصطفى سعيد» السارد المضاد.

رواية "عصافير النيل" لإبراهيم أصلان
الحياة الطويلة لآل هانم

عبد الكريم الجويطى

حصلت على نسخة من "عصافير النيل" من الإخوة فى المكتب المركزى لاتحاد كتاب المغرب ذات مساء. و لأننى كنت منهمكا فى إتمام دراسة نقدية؛ فآثرت أن أتنازل للهفة أحد الأصدقاء المبتلين بحرفة الأدب، أعطيته النسخة على أن يعيدها لى فى غضون يومين. فى اليوم الموالى جالس فى إحدى المقاهى، والنسخة فوق الطاولة، أصدقاء من القرى المجاورة يجمعهم التهويم فى عوالم التناوب السياسى وخطة إدماج المرأة والإصدارات الجديدة و بعض هباءات الوقت. وكما يحدث دائما احتد النقاش وتمرس كل واحد وراء قناعاته وكبريائه البدوى الذى يمنعه من التنازل للآخر، وانفض الجمع بين كظم للغيظ وضرب مواعيد مخلفة. فكان أن لملم أحدهم بعض حاجياته، جرائد وعلبة سجائر ومفاتيح وامتدت يده أيضاً وبخفة إلى النسخة، وضع الكل فى جراب شبكه وراء ظهره وركب دراجته الهوائية وتبخر فى الليل. بعد ساعات افتكر الصديق النسخة التى كانت فى يده، مادت به الأرض، جرى نحو المقهى، لكن الطاولة والنادل خذلاه. اتصل بمن وجده من أصدقاء الجلسة لكنهم لا يعرفون أى شئ عن مآل النسخة. واتصل بى أخيرا ليخبرنى أن النسخة ضاعت. هل وصلت نسخ أخرى لمكتبات الرباط والدار البيضاء؟ وكيف ستفسر الأمر لحسن نجمى؟ وفى الحيرة التى استبدت بك كنت تقول لنفسك هذا بالضبط هو عالم إبراهيم أصلان، الحياة اليومية فى الحارة الشعبية بمقالبها ،وملحها، ومرارتها وتفاصيلها الصغيرة المفرغة من الإسقاطات والتبريرات الإيديولوجية والسيكولوجية. حياة تمتلك حقيقتها، إن كانت هناك حقيقة واحدة، فى التشابك الخلاق والمجدد للعلائق والمصائر الاجتماعية، هوامش تؤثث قساوة الوجود وتتحايل على رزاياه بخفة مرحة تحيل الحياة مزحة عظيمة يساء فهمها أبدا.

ضحك صاخب وسرعان ما يتحول إلى قلق وتوتر، لأنه وهو يعبر المواقف والأحداث ليحررها من جديتها ومن وثوقيتها يغلفها أيضاً بحس مأساة وكآبة ثقيلة. يكفكف الضحك فيما تتجمع الدموع فى العين للاثيال.

منذ "بحيرة المساء" مروراً بالرواية العظيمة "مالك الحزين" و "وردية ليل" و "يوسف والرداء"، عرف إبراهيم أصلان جيدا كيف ينحت شعرية فريدة لمقاربة الواقع فى صلابته، وصلافته والتباسه. كيف ينصت للأشياء والأحداث فى عزلتها وغفليتها، فى تسلسلها الخلاق، العابر منها، التافه، المكرور، والجسيم. ويصنع من فسيفساء ما يتعذر تصوره وتخمينه رغم أنه موجود وملقى فى الطرقات، مطاردة دقيقة للمعنى والسؤال فى ظاهرة كينونة فردية وجماعية مشروطة بتاريخ قاس.

عصافير النيل حاذقة، ماكرة ومتمنعة. على الأقل بالنسبة لسلالة هانم. تحولت رغبة عبد الرحيم فى الصيد بغابة طويلة حين علقت بخيطها عصفورة إلى فضيحة دامية. عجز عبد الله ابن نرجس عن صيد عصفور واحد بالفخ، مثلما يفعل أقرانه. حتى الطائر الصغير الأعرج خذله وانفلت من بين يديه. فى معجم الرموز العصفور رمز للقوة والحياة والخصوبة. ويصف "كتاب الموتى" الموت فى هيئة طائر يحمل الحياة ويحلق بعيدا عن الجسد. ما يضيع فى الرواية، ينفلت بين الأيدى، يزرى بمصائب، ويخلف مشاعر خيبة مريرة، ليس العصافير الصغيرة وحدها بل كل شئ جميل فى الحياة، ما يهب الأمان والقوة والاستقرار، يموت أو يتوارى خلف حجب عديدة، ضربات زمن سديدة، إكراهات أوضاع اجتماعية قاسية، رغبات صغيرة وسرابية دائمة البدد والانفلات:

ينفلت الواقع من الجدة هانم، يحول بينها وبينه غلالة من تخريف الكبر، وتقضى بقية حياتها تائهة باحثة عن دار بنتها نرجس.

تنفلت خمس سنوات خدمة من البهى عثمان بسبب خطأ بيروقراطى ويموت بمرارة إحالته على المعاش مبكرا.

تنفلت الزوجات تباعا من يدى عبد الرحيم، أفكار، وانشراح، وسعاد، وبسيمة الموضة.

تحس نرجس " أن أشياء كثيرة ضاعت وهى قاعدة مكانها (ص ١٦١) ويوم مات زوجها البهى عثمان شيعته بقولها "كده برضه تعملها يا بو عبد الله؟ (ص٥٢).

تنفلت الأرض من يدى العائلة ويصير من المستحيل استرجاعها أمام القائمة الطويلة للورثة والمستأجرين. ذلك ما كان يحس به الأستاذ عبد الله بن عثمان، المكلف من طرف الجميع باسترجاعها.

ينفلت كل شئ، الأموات يتحولون إلى أسماء وذكريات وصور باهتة معلقة فى الجدران، الوجوه تتغضن، الأنفاس تهن وتتقطع، الشعر يكسوه البياض، الأسنان تسقط، يولد أفراد جدد فى العائلة لكنهم سيخضعون هم أيضاً لمحنة التهالك القدرى البطىء، تستحيل المطاردة الخائبة للحياة على ضفاف النيل بما فيها من زئبقية، ومخاتلة- إلى مطاردة لصيد مستحيل فى آخر هذه السلسلة الطويلة من الأذى الذى يلحقه الزمن بأفراد العائلة، يربض الموت، كنوع من الخلاص والراحة الأبدية لذا أقبل عبد الرحيم ونرجس والبهى عثمان عليه بنوع من الخفة المرحة، لا فجيعة ولا رعب ولا أسى على مفارقة للحياة، الغصة الوحيدة التى تحضر فى مشهد الموت هى خذلان الأحياء وتركهم يواجهون وحدهم محنة الوجود.

فى "لسان العرب" لابن منظور العصافير هى الطيور وهى أيضاً نوق حمراء بسنامين. كانت نادرة فى شبه الجزيرة العربية، حتى أن أب عبلة ولتعجيز عنترة كليةً، طلب منه أن يقدِّم فى مهرها ألفا من تلك النوق التى يملكها الملك النعمان بن المنذر، ودونها سطوة ومهابة وجيش قوى. وفى رواية إبراهيم رغبات صغيرة تملأ قلوب شخوصها، لكن دونها تحجر بيروقراطى و إهمال وفعل زمن وتقلب خواطر ، حتى صار تحققها ضرب من مراودة المحال.

تحكى رواية "عصافير النيل" عن أجيال متعاقبة داخل أسرة واحدة، ينتقى السارد مشاهد من الحياة الطويلة لآل الجدة هانم، كأنه يتفحص ألبوم صور من وقائع حياتها الأكثر دلالة، ومايثير حقا فى النص هو هذه القدرة على حبك نص متماسك وآسر من وقائع مغرقة فى نثريتها وابتذالها. لا يؤول، لا يبحث عن تحليلات سيكولوجية للمواقف، لا يتعقب الدواخل المعتمة، ميتافزيقيا العمق هنا تخلى مكانها

لشغف بالظاهر على اعتبار أنه وحده الكفيل بجلو المعنى، حتى التاريخ الذى يشكل فى روايات الأجيال (ثلاثية نجيب محفوظ مثلا) خلفية تعقل الأحداث وتفسرها - يتوارى، يصير إشارات عابرة، موت عبد الناصر،اعتقال الإخوان المسلمين. المكان أيضاً هو هو لا يخضع لتأثيره، تفاصيل صغيرة تختفى أو تنضاف، بيوت يتم تعديلها لتلائم ساكنيها الجدد، متاجر يتغير أصحابها وبضائعها، تراب يعلو على عتبات الأبواب، لكن شارع فضل الله المفتوح على النيل يظل محافظا على روحه الشعبية المرحة والساخرة التى، وعلى حد تعبير يانكليفيتش،" تنقذ ما يمكن إنقاذه، إنها قاتلة للأوهام، تنصب شبكة عنكبوتية لصيد اللامتوقع، والمفارق فى الحياة، ما يجعلها عصية على كل اختزال أو تصنيف". تنثال مقطوعات النص محاكية دفق الزمن الكاسح الذى يطال كل شئ، وحدها الجدة هانم تنجح فى الإفلات من سطوته، ومثلما بصمت عائلتها ستبصم أيضاً النص بحضورها . إنها شبيهة أورسولا التى قام عليها بناء رواية "مائة سنة من العزلة" يقول غارسيا ماركيز، لو ماتت لانهارت الرواية. تفتح الجدة هانم النص وتغلقه، تمنحه لحمته، وتبدو عنصر الثبات الوحيد فى عالم أصيب بدوار التحول والزوال.

ربما تساءلتم عن مصير النسخة التى ضاعت، لقد نسيت أن أقول لكم بأنى وقبل أن أسلمها لصديقى آثرت ومن باب الاحتياط أن أقرأها قراءة أولى، غير أن كتابة مقاربة نقدية عن نص لايهب نفسه بسهولة ويسر ارتكازا على قراءة واحدة قد يصير كمحاولات حفيد الجدة هانم اليائسة فى نصب الفخاخ للعصافير، أرجو أن تكون بعض الأفكار الدالة عن الرواية قد علقت بالفخ الذى نصبته لتصيدها.

هوامش

١- نفكر في الرواية ضمن هذا السياق من حيث هي "مؤلف تخييلي نثري له طول معين، ويقدم شخصيات معطاة بمثابة شخصيات واقعية، ويجعلها تعيش في وسط ، ويعمل على تعريفنا بسيكولوجيتها وبمصيرها ومغامرتها"، مؤلف يتضمن أحداثا متعددة، ووجهات نظر متباينة، ومستويات من الصراع الداخلي والخارجي.

٢- إنه الوضع الذي يفسر كون بعض الأدباء المغاربة لما قبل الستينيات من قادة الحركة الوطنية أو من أعضائها النشطين، ويزاوجون لذلك بين النضال السياسي وبين التجديد الفكري والأدبي واللغوي بالتأليف والنشر في هذه المجالات في آن واحد.

٣- صدر الكتاب بمصر عام ١٩٣٣ عن مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده. وله طبعة مغربية صدرت بدون تاريخ عن دار المعرفة بالدار البيضاء . يتألف الكتاب من ثلاثة أجزاء يضمها مجلد واحد. ويستفاد من خواتم الأجزاء الثلاثة أن صدورها تتابع خلال شهري ربيع الثاني وجمادى الأولى من عام ١٣٥١هـ.

٤- لقد صدرت هذه الأقصوصة الطويلة (٢٧ ص من الحجم الكبير) ضمن منشورات معهد مولاي الحسن بتطوان عام ١٩٥٤ بعد أن حصلت على جائزة المغرب/ ("مرويكوس") للنشر المنظمة من طرف نيابة التربية والثقافة بتطوان بمناسبة عيد الكتاب لسنة ١٩٥٤. وكانت لجنة التحكيم تتألف من محمد عزيمان وعبد الله كنون وفرناندو فلديراما. وقدم للأقصوصة خوسي برميخولويث نائب التربية والثقافة بالمنطقة آنئذ، ويتضمن الكتاب فضلا عن ذلك نص قرار لجنة التحكيم.

٥- أعيد طبع هذه الروايات في كتاب واحد بعنوان:"شقراء الريف، وقصص أخرى من قصص الكفاح الوطني"، دار النجاح للطباعة والنشر والتأليف والتوزيع ببيروت، ١٩٧٣، مع مقدمتين إحداهما للناشر والثانية للمؤلف.

٦- الهوية هي الشعور بالتمايز والتغاير عن الآخرين، وهي تولد عادة من إدراك الاختلاف. إن إثارة سؤال الهوية يخلق دوما ضمن عوامل أخرى مناخا يتيح إعادة تقويم الذات ووضعيتها الأنطولوجية في ضوء فهم متجدد للعلاقة بالغير. وتعتبر الهوية إحدى القضايا الأكثر حضورا وتواتراً في الرواية المغربية منذ البدايات الأولى لتكونها. لكن صيغ الفهم والتشخيص تتباين بتباين لحظات هذا التكون والتطور. فلم تعد الهوية معنى أو معطى جاهزا تعرض للفقدان والانتزاع وتتلمس الرواية استعادته تخيليا بالتماثل مع الماضي، بل صارت الهوية في روايات السبعينيات وما بعدها موضوعاً للتشييد، وكينونة تبنى وتصير، وفعلا ديناميا متحرراً من نزعات الحنين للماضي أو الشعور بالنقص تجاه الآخر. لقد أصبحت الكتابة في حد ذاتها هي هوية الكاتب، فيها يحقق وجوده وصيرورته وحلمه "بتأكيد أناه بصورة أقوى وأرحب".

٧- يظهر هذا التطور الكمي فى النمو الملحوظ في نشر الروايات على امتداد السنوات والعقود المتلاحقة. فقد تجاوز عدد الروايات المنشورة مائتى عنوانا ضمنها١٨ سيرة ذاتية فقط ونصف هذا العدد تم نشره خلال التسعينيات وحدها تقريباً. وقد تطور النشر بحسب العقود كما يلى: ٥ روايات خلال ما قبل الستينيات، ٨ روايات خلال الستينيات، ٢٣ خلال السبعينيات، ٦٩ خلال الثمانينيات، ٩٧ خلال التسعينيات، وهو ما يعنى أن نسبة الصدور تطورت من أقل من رواية فى السنة فى الستينيات وما قبلها، إلى روايتين فى السنة خلال السبعينيات، إلى ٨ روايات فى السنة خلال الثمانينيات، فأكثر من ١٢ رواية فى السنة خلال التسعينيات. واللافت للنظر كذلك فى سياق هذا المؤشر أن واحدا وعشرين (٢١) مؤلفا نشروا رواية أو سيرة ذاتية لأول مرة خلال هذا العقد الأخير أو السنوات المنصرمة منه على الأقل. وبين هؤلاء هناك من كان قد كرس وضعه الاعتبارى فكريا أو أدبيا عبر جنس تأليفى غير الرواية من مثل الشعراء محمد السرغينى، عبد الله زريقة، محمد الأشعرى، حسن نجمى، المفكرين سالم حميش ومحمد عابد الجابرى، والمؤرخ أحمد التوفيق، والفنان العربى باطما، ورجالى القانون عبد الحى المودن وميلودى حمدوشى، وصحافى يكتب بالفرنسية (محمد البرينى) و١١ قاصا أو ناقدا من مثل أبو يوسف طه، محمد الدغمومى، موليم العروسى، عبد السلام الطويل، بشير القمرى.. ومنهم من كانت جائزة اتحاد المغرب للأدباء الشباب سبيلا له لنشر روايته الأولى من مثل عبد الكريم جويطى وحسن رياض .

٨- للتذكير فرواية "رحيل البحر" تبنى شعريتها وعناصر كتابتها الأدبية بالسخرية الصريحة مما تعتبره خصائص أو تقاليد الكتابة الواقعية كما تجليها رواية "أصيلا" (١٩٨٠) للكاتب المصرى جميل عطية إبراهيم وتقاليد الكتابة التاريخية والصحافية والدينية كما تجليها مختلف المناصات التى تستحضرها "رحيل البحر" فالمقتطفات المستعارة من "أصيلا" أو من كتب التاريخ والدين تستعار لتمحى ويكتب فوق أطراسها رواية حداثية تجريبية غير واقعية من منظور الكاتب.

حواريات عند باب الجحيم
قراءة فى رواية لا أحد ينام فى الإسكندرية

محمد الدغمومى

حين عرَّفت نتالى ساروت الرواية بأنها عملية بحث دائم، يسعى إلى تعرية واقع مجهول[1] أو إلى إيجاده، بالانتقال من المعلوم إلى المجهول، معتبرة اكتمال الرواية وكمالها هو فى هذا البحث المستمر؛ بوصفه مغامرة ومجازفة، فإنها بقدر ما كانت تهدف إلى الدفاع عن شرعية انتساب الرواية الجديدة إلى جنس الرواية، كانت تقرر حقيقة فرضتها الكتابة الروائية بعفوية منذ أن وجدت، قبل النظريات الأدبية التى ما جاءت إلا من أجل تنظيم ما تقوله الرواية عن نفسها، وإعطائها، صيغة معرفية معللة تستكشف جملة القواعد والقوانين التى تحكمها، والوظيفية التى تنهض بها أدبيا وثقافيا وأيديولوجيا، وتبرر ما يمكن أن يكون جامعا مرة، ومخصصا مرة أخرى، مما يسمح بإنتاج معرفة بالرواية جديرة بالاعتبار، لها حق الانتساب إلى حقل العلم، ولو كانت الرواية ضد العلم نفسه فى كثير من الأحيان.

إن هذه المعرفة التى صنعتها النظريات الروائية تكاد تجمع على أن الرواية جنس يتميز بخاصية التحول والتبدل، أى أنها جنس، كما رآه أمثال جورج لوكاش[2]، وميخائيل باختين[3]، ومن سار على دربهما، يترجم تحولات عميقة فى المجتمع ويستمد وجوده من طبيعة التحولات الثقافية ذات الحمولة الأيديولوجية.

أو بمعنى أوضح، إنها جنس يستمر ويتغير فى الآن نفسه باعتبار ما لديها من قدرة حوارية، تعددية.

إن ما نود تأكيده هنا ونحن نتهيأ لقراءة رواية "لا أحد ينام فى الإسكندرية" لإبراهيم عبد المجيد، هو أن قدر الرواية أن تكون متجاوزة لنفسها، محكومة بتوترها الذى يدفعها- فى الثقافة الواحدة، ولدى الكاتب الواحد -إلى البحث عن نفسها، فى

صورة نص مختلف عن كل نص سابق، وعالم لم يوجد من قبل ظل مجهولا أو منسيا، لايجب تجاهله و نسيانه، بغض النظر عن النتيجة، وسواء نجحت فى مسعاها أو فشلت، فهى تبقى إبداعا أكثر قدرة على البحث من الفنون الأخرى، لأنها لا تقيد نفسها، كأكثرها، بقواعد وأساليب قارة: إنها تعمل حيث تلتقى إمكانات الثقافة والمعرفة والفنون، لذلك يصح أن نعتبر الرواية جنسا مطبوعا بنزوع "التجريب".

إن مفهوم التجريب، والذى نستخدمه هنا ، ليس مفهوما من مفاهيم العلوم البحتة، وليس كذلك مفهومًا يحيلنا على فكر ناقد مثل فرداند برونتييز في كتابه "الرواية التجريبية"(٤)، حيث شرح التجريبية بالعودة إلى حقائق العلوم التى تحكم الإنسان وتفسر سلوكه، وردود أفعاله ومزاجه، ويكون الكاتب الروائى فى حاجة إليها ليكون عمله الروائى ذا مصداقية.

إن المفهوم الذى نوظفه مختلف عما سبق ذكره، فهو مفهوم أكثر اتساعا متعلق بالكتابة نفسها، ويشمل حتى النزعات التى تتمرد على الحقائق العلمية وتصنع متخيلا يخرق قوانين العلم، فلا يكون المتخيل مشروطا بمرجع محدد، ولكنه متخيل يشتغل ضمن قوانين المخيال الجماعى(٥) وينشط كل الإمكانات الثقافية المتاحة أمام الروائى.

فمفهوم التجريب بهذا المعنى، مفهوم توصيفى يحاول أن يشخص "الكتابة" وقد تجلت فى شكل بناء عمل أدبى روائى، كما أنه يحاول رصد الكيفيات التى سارت عليها الرواية منذ نشأتها المفترضة وجعلتها فعلا جنسا يتأمل نفسه، مدفوعا لكى يكون تجاوزا مستمراً، يصنع متخيلا، هو واقعه الذى تبحث عنه وتقدمه ولا يجده إلا بعد الانتهاء من الكتابة، أى البحث(٦).

إن التجريب الروائى متعدد التجليات ويتراوح بين حدى الإعلان والإخفاء، وبين القصد وغيابه، وهو هنا وهناك ضرورة تسمح للرواية بالاستمرار وبممارسة أثرها فى الثقافة. والثقافة كما نعرف ليست حقل إنتاجات قيم و لكنها حقل تمثلات وتصادم سلط ورؤى للعالم توفر للكاتب والقارئ أطر ومواثيق الكتابة والإنتاج ، أى أنها حقل ضاغط على الروائى بحاجات وإكراهات لا يمكن تجاهلها؛ لذا يكون التجريب

أسلوبا من أساليب تناشطية الثقافة داخل الرواية وتفاعل الرواية مع حقلها الثقافى الذي يغريها بالحقائق العلمية والاختيارات الفلسفية والاكتشافات وتنوع النماذج البشرية وأشكال التعبير والرغبات الفردية والجماعية.

إن تبدل الرواية وتحولاتها ما هو إلا نتيجة تفاعلها مع هذا الحقل؛ هذا التفاعل والذى يكشفه "التجريب"، يضعها ضمن سيرورة الكتابة والثقافة والمجتمع، ويجعلها، أرادت أم لم ترد، حاملة لأطروحتها الخاصة، قصدت ذلك أو لم تقصده، فكل رواية هى أطروحة ما، ينجزها ويترجمها الروائى بإنجاز النص نفسه، ولعل أخطر الأطروحات هى تلك التى تسكن اللاوعى النصى.

كما أن أكثر الروايات ضعفا وسذاجة هى الروايات التى تعلن عن أطروحتها متعلقة بموقف مسبق أو فلسفة صريحة.

إن الرواية إذن، مواجهة بتعدد المطالب- كما يرى كونديرا(٧)- وعليها أن تستجيب وأن تجرب. أن تغير أدواتها وأن تتساءل عن نفسها، عن لغتها، وغاياتها؛ وهى وحدها تستطيع أن تغامر بتقديم جواب يحتمل الاختلاف والحديث بأصوات متناقضة، لذا كانت جنسا حواريا بامتياز(٨). وروحه روح التعقيد(٩).

والرواية العربية ليست الآن إلا رواية ينطبق عليها ما ينطبق على الرواية فى الثقافات الأخرى، فهى تولد فى سياق مشحون ثقافيا، أى ممتلئ بالمطالب والإكراهات المتناقضة.. وعليها أن "تحاور" و"تجرب" وأن تستجيب كل مرة، ولا يمكن أن تدعى أنها انتهت إلى خلق واقعها النهائى، أو حسمت الإشكال المتعلق بالعالم الذي تمثله وتتشرب رؤيته.

وحين نتلقاها، قراءة ونقدا، ندخلها من نفس العتبة التى يلجها الروائى: عتبة التوتر القائم بين ماهو واقع حاصل وما يجب أن يكون وبين ما كان وما هو موجود وبين ما نعرف وما نفعل، وما نقرأ وما نكتب، وبين ما عندنا وما عند الآخرين.

ولعل حتى أشكال قراءتنا للرواية العربية تفضح هذا المنزع التجريبى، فمن يستطيع أن يتجاهل مطالب المعرفة والعلم؟ أى النظريات النقدية المعاصرة، من ذا الذى

يمكنه أن يقرأ روايته العربية مبتعدا عن الرواية والنقد الغربيين؟ إن النقد نفسه يمارس التجريب، إذ إن التوتر الذى يعيشه الروائى يعيشه القارئ، والسياق الثقافى لم تعد له حدود جغرافية و لالغوية، بل إن الواقع الذى نعيشه هو واقع "هجين" متعدد ومركب ومتناقض، ولا نتحكم كلية فى إيقاعه ويفرض علينا مواجهات لا يمكن أن تستوعبها سوى الكتابة الروائية التى تستطيع بنيتها تمثل التوتر والتناقض والاختلاف والاحتمال والاستجابة إلى: مطلب الحرية والتقدم والعقل والحداثة إزاء ثقل الأصولية والسلفية والوصاية والتقليد .

مطلب الديمقراطية إزاء إكراهات ومصالح الفساد السياسى مطلب الأدب، والمعرفة، مطلب التخيل والصدق والعفوية إزاء إكراهات الأخلاق والتصنع والكذب، مطلب الفرد والمجتمع إزاء منطق السلطة ونفوذها. هناك إذن في الرواية إمكان خلق واقع آخر ممكن.

باختصار أقول إن التجريب الروائى مطلب الكتابة الروائية اعتبارا لـ:

-سلطة النص السائد: أى برفض ضيق المفهوم الذي يحمله من السلطة الأدبية.

- غنى الواقع الثقافى بتناقضاته والتباساته وتعدد مكوناته ولغاته.

- تراكم النصوص الروائية، خصوصا النصوص التى تمارس السلطة الأدبية باعتبارها نماذج عليا ونموذجية.

- اتساع الحاجات المتناقضة وسط المعنيين باستهلاك الثقافة.

- تغير الحدود الثقافية فى العالم وتقاربها وشيوع الآداب والقيم المختلفة عبر الإعلام ضمن سيرورة المثاقفة.

- تراكم المنجزات العلمية فى اللغة والعلوم الإنسانية والنقد الأدبى وانتشار فلسفات جديدة.

- تناقضات الحقل السياسى والأخلاقى وحربائيته.

إن الرواية لا يمكن أن تكتب وتدعى أنها قابلة للاستمرار دون تحدى تلك الاعتبارات، فليس لها سوى أن تجرب وأن تبدع نفسها داخل كل هذا التراكم من المشكلات، فهى الجنس المؤهل للاستجابة له و محاورته.

فالنص الذي بين أيدينا يفرض نفسه، كنص تجريبي، وأول تجليات التجريب ماثل فى لعبة التناص التى ينغمر فيها من مستويات متعددة وتحقق له قدرة حوارية مع مختلف النصوص الأدبية وغير الأدبية.

إن التناص(١٠) فى "لا أحد ينام فى الإسكندرية" يمكن معالجته فى ثلاث مستويات:

١- مستوى التناص العام الذى يواجهنا كأفق انتظار ابتداء من الفقرات الأولى من الفصل الأول، حيث ندرك أن الجنس العام الذى ينتسب إليه النص، نص سردى، يحكى وقائع، فى البدء ، هى وقائع التاريخ، ويقربنا إلى النص التاريخى كما تصنعه فئة من المختصين فى علم التاريخ.

ثم يصبح لغة تنقل وقائع، وتشخص حالات مرتبطة بشخوص متخيلين لا ذكر لهم في التاريخ المعلوم، و من ثم فالنص للوهلة الأولى يستحضر علاقة بين النص التاريخى الذى يصنعه المؤرخون والنص السردى التخيلى الواقعى، كما يصنعه كتاب الرواية الأدبية.

٢- وعندما تنتهى من الإقرار بهذا التناص تظهر درجة أخرى يفرضها المنطق العام لفعل الحكى، إنه المنطق الذى يولد "الأسطورة أو الحكاية النموذجية" والتى تبدأ بوجود قوة قاهرة فى بدء القصة تقرر أمراً وتفرضه، فيصبح متحكما نافذا فى كل ما سيجرى على الإنسان، فى عالم خاضع لإرادتها ولقرارها ، إن الإله الذى عادة ما يمثل هذه القوة، ما هو فى نص "لاأحد ينام فى الإسكندرية" إلا شخص هتلر، صانع الجحيم وفاتح أبوابه.

إنه حقا تناص يقرن "الرواية" باحتمالات علاقة مع نصوص مجاورة ويفتح التحليل على ممكنات إضافية، لكن ما يجب أن نقف عليه فى هذا المستوى هو مقدار تفاعل النص التاريخى بالنص المتخيل، ونوع الوظيفة التى يسديها أحدهما إلى الآخر، أو نوع العلاقة التى تجمع بينهما.

إن تتبع فصول الرواية سيوصلنا إلى استخلاص أن العلاقة بين النصين هى علاقة لها وظائف: وظيفة التأطير، أى أن النص التاريخى يؤطر النص التخييلى باعتبار أن

النص التاريخى يقدم القصة العامة التى تشمل قصة المتخيل، (الواقعى). كما أن لها وظيفة التعليل السببى، التى تبرر حدوث ما يحدث فى القصة المتخيلة، كما أن لها وظيفة أخرى هى وظيفة الربط وملأ فراغات القصة المتخيلة من خلال تحويل النص التاريخى إلى أخبار ومعلومات، تربط التاريخ القديم بما يجرى فى الحاضر وتقرن الكونى بالمحلى، فى المكان الواحد.

إن وقائع النص التاريخى تجرى فى مواقع متباعدة، ولكنها فى الآن نفسه ما تلبث أن تصل إلى الإسكندرية بأخبارها ثم بآثارها لتتحكم فى مصير شخوص مختلفين جنسيا واجتماعيا وثقافيا ودينيا، فتصبح الإسكندرية ملتقى اجتماع يعكس حالة العالم وتختلط فيه قصة الحرب العالمية الثانية بقصة مجد الدين ومن معه من سكان الإسكندرية الذين يعيشون جحيما مضاعفا فى جهنم الحرب، وجهنم حياتهم الخاصة، التى تجعل التعايش منطبعا بمعنى الحرب وبالفشل، يتخففون من ثقله بالحلم والشعر والدين والسخرية والتمثلات الغرائبية.

إن السارد ينظم هذه المادة الحكاية بأن يرتب الوقائع على إيقاع الشهور والأعياد والمناسبات المثيرة فى كل نص وكان من الممكن فعلاً أن تكون أكثر بسبب فواصل مكانية وزمانية وشخوصية داخل بعض الفصول.. وبما أنه سارد عالم وعارف فهو يشخص حقائق وأخبار من أزمان أخرى بعيدة، فيذكرنا بالخلفية التاريخية للأماكن التى تجرى الوقائع فيها.

بل أكثر من ذلك نجد هذا السارد يقتحم النص ويملأه بالاستباقات ، وكذا بالتعليلات والشروح التى تبدو ظاهريا مقحمة، لكنها تكشف أن السارد يمارس لعبته مع القارئ بإدخاله طرفا فى تلقى ما يقرأ وليعلم ما يجب أن يعلمه. (فى الصفحات ٧٠-٨٤-١٣٣ مثلا) فى شكل تقويمات أو استباقات عندما نجده يصف رواية "دعاء الكروان" لطه حسين بأنها رواية جميلة(ص٣٣) وعندما يخبرنا بما سيكون :

- هذا الرجل سيكون صاحبه لوقت طويل(ص٧٠).

- .. لكن ذلك سيحدث فيما بعد(ص٨٤).

- سيحفظ المصريون اسمه فيما بعد (ص١٣٣).

قصة١ هتلر الحرب (على بولونيا) انتشار الحرب = التاريخ جهنم الحرب.................. التاريخ القديم الإسكندرية لا أحد ينام المتخيل

قصة٢ العمدة طرد مجد الدين الهروب المتخيل جهنم الثأر الروائى.

بتقديم حصيلة هامة من الأخبار التى تفضح الحياة السياسية فى مصر، وفى العالم، وبذكر أخبار الأسرة المالكة، وأخبار السينما والفن والجريمة... ومن ثم فالنص ممتلئ بمادة ثقافية وتاريخية وبأسماء المشهورين الذين نشطوا فى زمن الحرب الكونية وقاموا بأعمال موازية منذ إعلانها و إلى هزيمة جيوش روميل فى العلمين، ومنذ خروج مجد الدين هاربا من القرية إلى الإسكندرية وإلى لحظة العودة إليها بالصدفة قبل أن يقرر مرة ثانية الرجوع إلى الإسكندرية.

وإذا كانت قصة "النص التاريخى" معروفة فى مصادر التاريخ، فإنها لا تكتسب أهميتها إلا من خلال علاقتها بالقصة المتخيلة والتى تحاورها وتتفاعل معها. أما قصة المتخيل فهى قصة مركبة تلتقى فيها قصص صغرى؛ فلكل شخص حكايته ومصيره، التقوا جميعا بالإسكندرية وتحملوا تبعات الحياة التى لم يختاروها، وعملوا من أجل مصير ممكن، فهناك:

١- قصة أسرة مجد الدين.

- قصة البهى والنساء والمرأة العاشقة (بهية).

٢- قصة أسرة دميترى المسيحية.

- قصة أفراد آخرين: دميان، وحمزة، وغفارة..

- قصة رشدى وكاميليا.

- قصة دميان وبريكة.

فهى قصص متضافرة تصنع قصة المتخيل يجمعها أساسا:

- عامل التعايش فى الحى، داخل المدينة: (الجميع) معززا بدوافع.
- دافع البحث عن العمل والمشاركة فيه: مجد الدين/ دميان.
- دافع الصداقة.
- عامل الحب: رشدى/ كاميليا، البهى والنساء (البهية).

وهذا التعايش يحول دون اكتماله والوصول إلى المصير المرغوب فيه عوائق:

- عائق الحرب الذى يخلق القتل والتشرد.
- عائق الثأر : بين عائلة الخلايلة والطوالبة ثم بين وجه بحرى ووجه قبلى.
- عائق الدين (المسيحية/ الإسلام).

٤- العائق الذهنى الخرافى الذى يصنع واقعا لا معقولا بدوره.

٥-العائق السياسى: فساد الحكم والواقع المرتبط به وقبوله توظيف العوائق المذكورة، ومما يؤزم الدوافع الاجتماعية المحضة المترتبة مثل الفقر، الجريمة، شيوع الجهل، الفساد الأخلاقى.. و يخلق تعارضا فى المواقف مما يحدث بصدد الحرب نفسها، مع هتلر، وروميل وضدهما..

إنها إذن قصة مركبة، تؤكد تعدد مطالب الروائى بخلق عالم معقد.

٣- بعد تجلية عناصر القصة المركبة تلك، تدعونا الرواية إلى الانتقال إلى مستوى ثان من التناص، وهوالمستوى الذى يقربنا إلى نصوص معينة، إما لوجود علاقة تشابه أو لعلاقة خلافية، وهذه العلاقة الأخيرة يصعب حصرها، ولكن العلاقة الأولى يمكن الحديث عنها إذا تبينت قرائن وعلامات أو تقنيات مشتركة، حتى وإن لم تكن هذه العلاقة واضحة كل الوضوح. ألم أقل، قبل قليل، إن جانب اللاوعى فى النص كبير؟ أليس فعل التجريب نفسه هو الذى يدفع إلى محاورة النصوص على اختلافها وتجاوزها والانغمار فى عالمها؟

إن الوقوف على هذا المستوى من التناص ضرورى للنقد خصوصا إذا كان فى النص محققا قدرا من الحوارية أو متمثلا فى "تيمات" (الدلالات المنظمة والسرية

للقصة أو الدلالات المعلنة) أو متمثلا فى تقنيات يستحضرها النص ويريد أن يتميز بها ويشترك فيها مع قلة من النصوص. هكذا يمكن القول بأن نص "لا أحد ينام فى الإسكندرية" يحاور عددا من النصوص مثل رواية "ذات" لصنع الله إبراهيم"(١١) ومثل رواية"كتاب الضحك والنسيان" لميلان كونديرا، و نصوصا أخرى من الرواية العربية لها صلة تناص مع نصنا هذا داخل دائرة التجريب الروائى تحديدا.

٤- لقد حللت كتابات نقدية كثيرة رواية "ذات" وكشفت وجود نصين متناويين: نص الأخبار بوصفه نصا يحكى قصة الواقع، ونص قصة "ذات" ومن معها، حيث التجريب عملية تركيب قصة الواقع وقصة المتخيل، فقصة الواقع بوصفها تاريخا للحياة فى مصر تجرى بصورة تعاقب قصاصات إخبارية مقتحمة مجرى قصة ذات المتخيلة وتؤطرها بدلالات أيديولوجية تشرح المتخيل نفسه.

أما النص الثانى فهو نص "كتاب الضحك والنسيان" المترجم إلى اللغة العربية سنة ١٩٩٠، هذا النص الذى ينطلق من موقع سارد محايد يصف لحظة تأمل وتدبر الزعيم "كليمان غو توالد" و هو يعلن عن قرار تاريخى سنة ١٩٤٨ ستكون له آثار على الحياة السياسية والاجتماعية فى "المجر" و أوروبا الشرقية، وستكون لهذا القرار آثار وانعكاسات على شخوص الرواية: ميريك وزدينا وغيرهما.

لنقارن بين بدايتى الروايتين :

فى لا أحد ينام فى الإسكندرية:

"كان هتلر يدور حول مبنى المستشارية فى برلين، عاقدا يديه خلف ظهره، محنيا قليلا إلى الأمام، فى حالة من التأمل العميق، لكنه أيضا زم شفتيه مما أبرز شاربه محدبا قليلا، وفتح عينيه فى غضب أزاد لمعانهما. فى الحقيقة كاد صدره ينفجر ورأسه، وهو ذاهل تماما عن حراس المبنى الواقفين، وحراسه هو الذين يدورون خلفه، كان يفكر لو يستطيع أن يمسك برئيس حكومة بولندا يعصره عصرا..

اليوم هو الخامس والعشرون من أغسطس، الجو صحو فوق برلين. ص٧.

الساعة الآن الثالثة بعد الظهر تماما، وقَّع هتلر أمرا بالهجوم على بولندا ونفث نفثة الارتياح.

مثل مطر شديد مفاجئ نزل على القرية راح الناس يتحدثون سرا وعلانية عن المعارك القديمة بين عائلتى "الخلايلة" و "الطوالبة"، وجاء شيخ البلد يطلب من مجد الدين، أن يترك القرية فى نهاية الأسبوع(ص١٤).

فى نص كتاب الضحك والنسيان:

فى شباط من العام ١٩٤٨ وقف القائد الشيوعى كليمان غوتوالد على شرفة قصر من العصر الباروكى فى براغ يخطب فى مئات الآلاف من مواطنيه المحتشدين وسط ساحة المدينة القديمة. كان ذلك اليوم انعطافا كبيراً فى تاريخ بوهيميا ص٥.

بلغنا اليوم العام ١٩٧١ وميريك يقول : صراع الإنسان ضد السلطة هو بالدرجة الأولى صراع الذاكرة ضد النسيان.

ولربما شاء ميريك أن يبرر بهذا ما كان أصدقاؤه يدعونه التهور. فهو شديد العناية بتدوين يومياته، وحريص أشد الحرص على مراسلاته، ولا يترك أمرا دقيقاً من الأمور التى تدور النقاشات حولها إلا ويسجله (ص٦).

إننا هناك أمام نص يبدأ كتاريخ ثم ينعطف ليصبح نصا متخيلا. إن المشهد واحد فى كلا الروايتين تقريبا ويمثل اختياراً تجريبيا واحدا بتطبيقات وتفاصيل و مواقف ثقافية مختلفة تلون نوعية العام الكونى ونوعية الخاص المحلى.

٥- إن وجود هذا النوع من التناص، مما لاشك فيه، يدل على أن الروائى العربى يعيش فى خضم الحداثة الروائية، منشغلا بالتوتر والحاجات والنداءات التى يفرضها عصره. ولست فى حاجة إلى استخلاص حكم قيمة ما فى هذا الصدد، خصوصا وأن الرواية عادة لاتكتفى بهذا المستوى من التناص، وربما أهمية الرواية تبدأ أساسا من المستوى الثالث، أى من التناص التفاعلى الذى نصل إليه الآن، فهو الذى يمنحها حواريتها الحقيقة أدبيا وأيديولوجيا، ويعبر عن درجة وعيها بالتجريب.

إن المستوى الثالث يمكن رصده فى نوعين أساسيين:

-أحدهما حاضر بوجود مناصات: أو نصوص مصاحبة .

- وثانيهما حاضر فى الرواية باعتباره كلاما، وتمثلات وأحلاما، بعضها مدمج فيها حوارياً ويعبر عنه بلغات، وبعضها الآخر يحضر فى شكل نصوص دالة مقترنة بأجناس أدبية وشبه أدبية وتترجم مواقف وتبريرات، وبعضها الآخر يبقى مجرد قرائن تلمح إلى نصوص غائبة وتتطلب من الباحث والناقد اتساعا فى المعرفة، يصعب الإحاطة به، إذ اللغة عموما تقف مشحونة بالقرائن التى تخاطب محصول القارئ والناقد من المعرفة الأدبية وغير الأدبية.

ولذا لايحسن الوقوف إلا على القرائن المقنعة، وعمليات تناص واضحة.

٦- إذا ما تأملنا النصوص المصاحبة بعين الاستقراء، سواء تلك الفقرات أو الشذرات التى استهل بها الكاتب روايته، أوالتى تقف على رأس كل فصل، والفقرة التى تغلق النص كهامش (تنويه)، فإننا نلتقى بحقول أدبية وفلسفية وشعبية متنوعة فى مرجعيتها وتاريخيتها. نعم. إنها تدل على محصول ثقافى واسع وتدفعنا لكى نتساءل عن سبب حضورها وعن وظيفتها روائيا وأيديولوجيا؟

إنها روائيا تضفى على النص غنى لغويا و أسلوبا شعريا وفلسفيا عاما ولكنها كذلك توجه التأويل إلى حقل من الدلالة، بمعنى أنها موجودة من أجل ربط ما يجرى فى الرواية عموما، وفى كل فصل، بمعنى مشترك وعام.

أما أيديولوجيا، فإنها تنطق بصوت الروائى الذي ينتسب إلى "العالم" عبر تمثله لدور الأدب والحكمة العالميين، وتلخص فلسفة كونية لاتؤمن إلا بالإنسان الذى يفعل بنفسه بعيدا عن كل قوة غائبة ما دامت كل الديانات والمعتقدات لا تستطيع الحفاظ على الإنسان.

أليس هذا هو معنى الأسطورة التى يصنعها إبراهيم عبد المجيد؟

إن النصوص المصاحبة ليست أيديولوجيا غير شواهد فى أطروحة متحكمة تلخصها كما يلى: إن منطق الحياة يجعل المصير الإنسانى فى العالم مصيرا واحدا. إنها أطروحة تشرحها تعالق قصة التاريخ وقصة المتخيل، وتشرحها كذلك مختلف الوقائع والنصوص التى تتفاعل داخل الرواية والتى تمثل تنويعات فى المستوى الثالث من التناص.

٧- ومنها تلك الدرجة من التناص الذى يأتى فى سياق الحوارات الصافية عادة، حين نجد الشخوص على اختلاف ثقافتهم وأصولهم واعتقاداتهم يتكلمون ويستعينون فى حوارهم ومناجاتهم بكلام خاص بهم، فى سياق اللغة المهيمنة- اللغة العربية الفصيحة كلغة وطنية قومية تكشف عن وجود ثقافات فرعية، ومستويات اجتماعية، خصوصا حين تأتى بلغة دارجة عامية، مما يعنى أن التناص يساهم فى تنويع اللغة ويجعل لغة السرد ذات غنى.

إن التنوع اللغوى يبقى ملحقا بطبيعة الشخوص، ويترجم ذهنيتها و رؤيتها لواقعها ويسمح لها بخلق صور ساخرة أو بالتعبير عن مواقف من الحياة، بحيث تصنع مشاهد فى الحياة عبر اعتقادات تنتمى إلى مجال العجيب والغريب، لاتكسر صرامة السرد الواقعى فقط، ولكن تمكن أيضا ذهنية الشخوص من تجاهل الواقع والهروب منه وتمكنهم من التعبير بلهجاتهم الخاصة:

تأمله دميان فى غيظ مكتوم وقال:

-وشفت ديله يا حمزة؟

-شفته لكن خفت أمسكه، أى والله.

انطلق العمال فى الضحك وقال دميان:

-تلاقيك خفت تمسكه يطلع حاجة تانية!!(ص١٨١)

هى لهجة عامية لدى فئة الأميين الفلاحين والعمال، و هى لهجات (فرعية) تنم عن انتماء اجتماعى: لهجة فلاحين، لهجة مسيحيين، لهجة عمال، لهجة أناس عارفين بالتاريخ.. إلخ.

٨- ما يهمنا أن نؤكده أن التناص هنا يخلق حوارية لغات تلتحم داخل النص وتتعايش وتصبح كلاما روائيا يحتال السارد العليم بأن يضعه على لسان الشخوص أو يتركه تنساق مع حالتها النفسية فى لحظات الدعة والقلق وفى لحظات السخرية والنقمة دون أن ينسى السارد نفسه، حين يتجلى مرة فى لغة التقرير ومرة في لغة ذات نزوع شعرى واضح ورومانسى متقمصا شخصيات رومانسية وحالات نفسية: "مثل حالة رشدى العاشق لكاميليا" يفترض أنها تعانى أكثر مما تتكلم:

المعدنى اللامع لباب العربة. كان من السهل على مجد الدين أن يرى ساقى الجندى العاريتين تحت الشورت، وأن يرى ما إذا كان هناك ذيل للجندى أم لا، لكنه لم يفعل. ركز بصره على الصندوق، وعلى اليد السوداء التى تحمله.. (ص١٧٧).

٩- هذا والتعدد اللغوى الذى لا يمنع من الحوار ونقل المواقف والتواصل، تقتحمها لهجات أجنبية تكشف نوع العلاقة بين الأجانب وأبناء البلد، وعادة ما تكون معبرة عن امتناع إجراء الحوار المتكافئ المحقق للتفاهم، إنه مجرد اتصال بين جهات متباعدة التقت اضطراراً، حيث فرضتها حالة الحرب التى وضعت الهندى والأفريقى والإنجليزى فى مكان واحد، عادة هومكان الحرب أو القطار المتوجه إلى ساحة الحرب. إنه لقاء عابر وسريع ويتم عادة لمجرد ربط الصلة، ولاينم عن أى تفاهم ولا يمثل أى تعايش مقنع يراد له الاستمرار، يتم بكلمات وجمل مقطعة وسريعة ومشوشة.

وقال الضابط لنفسه بصوت مسموع:

-"two Foolish egyptians"?

ثم قال للناظر:

-كله donkies لا واخد Thought Full؟!

لكن دميان ابتسم وقال وقد احمر وجهه للضابط:

-أنت تعرف عربىووندر فول جنرال.

وتأمله الضابط الذى لم يملك فى النهاية غير أن يبتسم، فزال الرعب من على وجهى هلال وعامر والاضطراب من على وجه مجد الدين. وقال الضابط لهلال:

Give them some blankets, Tins of Food, and anything else they may need. 293 ص

وهى مع ذلك تطبع النص بمظاهر الهجنة حين تعرف أنها تمثل أسلوب الروائى نفسه وهو يعبر بالفعل عن حضور شخوص مختلفين يشاركون فى تحمل تبعات الأدوار المنوطة بهم فى قصة، (أو أسطورة) السارد نيابة عن المؤلف.

١٠- ينضاف إلى هذا النوع من التناص، تناص تحضر فيه نصوص تنتسب إلى أجناس معروفة مثل النصوص الدينية القرآنية والمسيحية ونصوص الرسائل والشعر. وهى نصوص لايخفى ارتباطها بحقل المخيال الجماعى، ولا يخفى دورها فى تطعيم النص بلونها الأسلوبى أو فى إضفاء مسحة التوثيق، كما هو شأن الرسائل تندرج ضمن الرواية منسوبة إلى روميل، حيث تتولى تتميم مادة الحكى و شرحها:

وصل روميل هكذا إلى قمة المجد. كتب إلى زوجته "عزيزتى لو: كانت معركة رائعة. طبرق. يجب أن أنام بعد كل هذا الجهد. إننى أفكر فيك كثيرا. سقوط طبرق هو زهرة انتصاراتنا فى الصحراء" فى الوقت نفسه كانت سمعة الجيش البريطانى قد اهتزت تماما، إذ سقطت أيضا سنغافورة فى يد اليابانيين واستسلمت فيها قوات تبلغ ثمانين ألفا. كان تشرشل فى أمريكا يزور روزفلت الذى أظهر كياسته وسأل تشرشل عما يمكن لأمريكا أن تفعله، فطلب دبابات التشيرمان الجديدة بأعداد كبيرة، وعلى الفور تم شحن سفن حاملة ثلاثمائة دبابة إلى قناة السويس. ص٣٥٦

أو هى نصوص تضفى على الرواية مسحة التعالي على الواقع وبإدماج نصوص مفارقة للغة السرد الواقعي وتمنحه أبعاد دلالية عميقة آتية من اللاوعي الجماعي المسكون بنظرة للعالم، نظرة مفعمة باليأس والإحباط الذى يدفع إلى التدين وإلى الرومانسية: (انظر الصفحات ٣١-١٢٣- ١٥٥-١٧٥-٢٢٥-٣١٨-٣٨٤ ..إلخ)

أما الشعر فهو يحضر بصورة مقاطع، بصورة لافتة، مما يضفى على أسلوب الرواية سمة أدبية تعمق النظرة الرومانسية المفعمة بروح اليأس والنقد والسخرية (الصفحات ٧١-١٥٠-٢٢٤-٢٢٨-٢٣٥-٢٣٩-٢٩٧-٣١٨-٣٣١-٣٧٣-٣٧٦-٣٧٨).

مثل هذه النصوص المبثوثة داخل الرواية تلتقى فى التعبير عن موقف واحد إزاء أزمة مشتركة، حتى وإذا كانت الديانات أيضا تقف حائلا فى الوصول إلى تعايش تام، أى إنها نصوص تجمع عند الأزمة لكنها تفرق عند تعارض القيم المرتبطة بنمط المعيش والمصلحة، سرعان ما يتم تجاوزها والتمرد عليها عند تطابق المصالح أو عند هيمنة إحداها على الأخرى: علاقة الرجل / المرأة، علاقة المستعمِر والمستعمَر.

١١- إن هذه النصوص قد يتم التصرف بها لتغدوا أيضا نصا مختلفا فى لحظة الأزمة كاللحظة التى وجد فيها مجد الدين نفسه أمام صديقه المسمى دميان وهو يحترق والقطار فى مشهد عجائبى، فينفجر وجدان مجد الدين ليصنع نصا هو قرآن وليس بقرآن.. بآيات من سورة الرحمن يقتحمها اسم دميان دميان هكذا:

إنها الحمى يادميان. دميان. دميان. الرحمن علم القرآن خلق الإنسان علمه البيان. الشمس والقمر بحسبان والنجم والشجر يسجدان "دميان دميان" والسماء رفعها ووضع الميزان ألا تطغوا فى الميزان "دميان دميان". ويرتفع صوته فجأة ثم يتلاشى ويرتعش ويقول فى نفسه فبأى آلاء ربكما تكذبان كل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام فبأى آلاء ربكما تكذبان "دميان دميان" يسأله من فى السموات والأرض.

إنه تناص يكسر المحتوى المباشر للنص القرآنى ويجعله دالا على معنى آخر، يصب فى مجرى الأطروحة التى أشرنا إليها سابقا يعززها نوع آخر من التناص، ما هو إلا قصص صغرى تتخلل الرواية وتكسبها بعدا غرائبيا، مثل:

قصة رشدى وكاميليا التى تعيد إحياء قصص العشق الخالدة.. قصة الحب الحرام الذى يحول دونه قرار قاهر والتى تتلون بالعجيب الذى يرتفع بالمعشوقة إلى وصف الإنسانة المقدسة ذات المعجزات، وتنزل بالعاشق إلى درجة التائه المجنون الباحث عن جثة معشوقته التى يتخيلها فى عالم الموت ملقاة على ضفة النيل قبل أن يلتقى بها فى وجودها المقدس، راهبة، فيرجع إلى عقله. إنه متخيل يعمق نوع التعايش الذى تحاصره قرارات هى معتقدات الدين وكذا مرتبطة بالمخيال الذى صنع أساطير كثيرة، مثل أسطورة أيزيس و غيرها وتأتى من ذاكرة عدد من الشخوص، لتفضح درجة الوعى لديهم ونوع معتقداتهم.

ثم هناك قصة البهى (أخى مجد الدين) مع النساء و مع المرأة الشبح "بهية" التى تطارده حبا وتمارس لعبة قيس وليلى وقصة رشدى وكاميليا معكوسة وهى تظهر وتختفى ثم تظهر ميتة عند قبر البهى الذى مات فى حرب التأثر القبلى.

١٢- إضافة إلى هذا تأتى قصص صغرى تختزنها ذاكرة بعض الشخوص البسطاء لتفضح درجة الوعى لديهم وتشرح كذلك نظرتهم إلى العالم الذى لا يستطيعون فهمه تماما. لنقرأ:

من هذه القصص الصغرى ذات المنحى الغرائبى:

- قصة المرأة التى تسحب الرجال إلى الغرق (ص١٧٩).
- قصة الرجل الذى تتوالد الأرانب فى سرو اله(ص١٨٠).
- حلم دميان (ص٢٦٦)
- الميت الذى تحول إلى بطيخة دامية(٢٨٠).
- المرأة التى عادت إلى الحياة بعد موتها (ص٢٩٨).

ما يتحصل لدينا أن التجريب الروائى اعتمد على لعبة التناص،

ينشط حوارات كثيرة، تجعل "لا أحد ينام فى الإسكندرية" أسطورة عصرية يجرى فيها وتتم بـ:

- حوار يجرى عمليا بين ما هو إنسانى عام واجتماعى خاص.
- حوار إيديولوجى يمر عبر تعايش الخطابات الدينية وتصادم الممارسات التى تتفرع عن أخلاقيتها؛ فالبرغم من أنها ترتبط بما هو كونى وإنسانى عام فهى أيضا تخلق قيما متعارضة تمس الاختيارات الفردية والجماعية فى الواقع المعيش مباشرة.
- حوار ذهنى بين فئات اجتماعية ذات ثقافات محلية متنوعة ضمن ثقافة قومية.
- حوار بين النصوص: التاريخ، الشعر، النصوص، الأخبار..

إذن نحن أمام نص يندرج ضمن سيرورة الرواية المعاصرة ويتمثل الكتابة بوصفها عملية بحث يبرزها التجريب الصانع لقصة لا حدود فيها بين ما هو متخيل وما هو تاريخى، لا حدود فيها بين ما هو كونى ومحلى، وبين ما هو نص دينى وشعبى.

إنه أكثر من ذلك يستطيع أن يكون بدرجة ما- نص، فى علاقته بالرواية عموما ويحاول كذلك أن يخترق النمذجة القيمية بخلق نمذجة قيمية تحتمل التعايش وتقبل الاختلاف والتغلب على ما يفرق ويصنع الحرب.

إنه نص تجريبى بكل معنى الكلمة اختار أن يكون أشبه بمكتبة الإسكندرية، المكتبة الأسطورية، وترك الإسكندرية أسطورة منفتحة على كل المسافات و اللغات والأجناس والقصص، منفتحة على عالم آخر، يوجد فى "لا أحد ينام فى الإسكندرية".

هوامش

* ابراهيم عبدالمجيد: لا أحد ينام في الإسكندرية. دار الهلال ١٩٩٦.

١- نتالى ساروت: الواقع بالنسبة للروائى(..) فى : الرواية والواقع، ترجمة رشيد بنحدو- عيون-١٩٨٨ ص١٠، وما بعدها.

٢- نجد جورج لوكاش يربط تحولات الرواية فى صورة مدارس روائية حسب سياقها الاجتماعي التاريخي، انظر مقدمة كتابه: نظرية الرواية، طبعة ١٩٦٢ عن دار كونيى سلسلة تأملات ١٩٦٣.

٣- يكاد ميخائيل باختين ينفرد بادعاء هذا الأمر، ولا فضل له سوى شرحه وتعليله: انظر كتابه: tra- M.BAKHLINE: Esthetique du roman. Gallimard 1978 auccoutrier.Page 444

٤- انظر كتابه "الرواية الطبيعية" الصادر سنة ١٨٥٩.

٥- نقصد بمصطلح المخيال: حصيلة التصورات والتمثلات الرمزية التى تطبع ثقافة مجتمع عبر تاريخه أو فى مراحل محددة وتعبر عن لا وعى ثقافى مستمر مشترك بين أوسع فئات.

٦- ألان روب غربيه:

يقول: لكن حين يتعلق الأمر بالممارسة الروائية فإننا ننطلق من لا شئ ، بحيث ينتنى ما قبل النص بحثا عن شئ لن يوجد إلا بعد الانتهاء من الكتابة فى " الرواية والواقع". مصدر مذكور ص٣٤.

٧- إن هذه المطالب يعبر عنها ميلان كونديرا بندا ءات: نداء اللعب، نداء الحكم، نداء الفكر، نداء الزمن (أى الخروج من دائرة الزمن الفردى إلى الزمن الجماعى).

انظر: كونديرا محاورا ذاته: ترجمة بدر الدين عرودكى:

فى العرب والفكر العالمى ع١٥. خريف ١٩٩١ص١٢-١٣.

٨- بالمعنى الذى يقصده ميخائيل باختين أساسا: و استعمله فى تحليل روايات "دوستويفسكى": انظر الترجمة العربية لكتاب باختين "شعرية دوستويفسكى" ترجمة جميل التكريتى: دار توبقال ١٩٨٦.

٩- "إن روح الرواية التعقيد. كل رواية تقول للقارئ: إن الاشياء أكثر تعقيدا مما نظن". "ميلان كونديرا" المصدر المذكور ص١٤.

١٠- التناص كما نوظفه هنا نجد شرحه فى:

Zumthor: intertextulte et theorique. Poetique N 27-1976 p.317/30

P.Riffater: ltertexe incomu. litterature N 41 p9

W krysinki: Carrefours de signes: Mouton 1981 p59-60.

١١- صنع الله إبراهيم: "ذات" دار المستقبل العربى ١٩٩٢.

١٢- انظر: كتاب الضحك والنسيان: ترجمة أنطوان أبو زيد دار الأداب ١٩٩٠.

١٣- الأطروحة تفيد وجود موقف يقصده الروائي ويريد إظهاره و الإقناع به، كما تفيد وجود موقف نصل إليه عبر التأويل ويكون بمثابة الدلالة العميقة التى من أجلها كتبت الرواية، وتحضر بمثابة محتوى أيديولوجى وقيمى معيارى.

١٤- الكلام الروائى بالمعنى الذى يشرحه باختين:

انظر الكتاب الأسبق لباختين الفصل: الخطاب الروائى: مصدر مذكور.

قراءة لرواية "السيد من حقل السبانخ"

محمد صوف

اختار الأستاذ صبرى موسى فترة من زمان متخيل.. من الآتى البعيد ليتحدث إلينا عبر تفاصيلها.

واختار لأحداث روايته القرن الرابع والعشرين.. كما اختار أن يبدأ من منعطف. من واقعة أساسية تتمثل فى لحظة خروج الشخصية الرئيسية عن المألوف. ومن ثم بدأت وجهتا نظر متعارضتان تتفاعلان، وبهذا التفاعل تتنافى دينامية النص وتتبلور قدرته على الإمساك بخناق القارئ وعلى إثارة فضوله على امتداد فصول الرواية.

هذا الخروج يتمثل فى لحظة بحث عن شئ اسمه الحرية، "مشى فى طريق لم يسبق له أبداً أن مشى فيها دون أن يمنعه أو يعترضه أحد. فكان سعيداً" (ص٢٧).

محور هذه الرواية هو سلطة الدولة وتطور أسلوب التقارير والحراسة المستمرة لحركات وسكنات هذا الكائن الذى يظل رهين محبس الانتماء لعصر العسل.

وبالتالى فإن الرواية تضيف إلى ذلك الوهم بالحرية.

إن علاقة الكاتب بالمستقبل ترتبط حتماً بعلاقته بالمجتمع المعاصر. لذلك تقول الرواية فى صفحتها ٢٦ "بعد أن تمكنت تلك الشعوب الهمجية القديمة من التهام جميع الحيوانات والمواشى والدواجن والطيور.. حتى انقرضت جميعها".

وأصبح الخروف والفرخة الحقيقيان فى حدائق المخلوقات القديمة.

هكذا إذن سيرانا المستقبل كلما نظر إلى الخلف لا يجد سوى صراعات ومظاهر همجية وتخلف. هى إذن- أى الرواية- كشف للحاضر عبر تصور لمستقبل سحيق، لأنها تثيره فى كل وقت وحين، عبر تصورات الشخوص، وعبر توقف الحكى واستعراض ما عرف به عصرنا من مظاهر ستصبح مثار سخرية.

وتأتى الإثارة فى الخلخلة التى أحدثها السيد عندما لبى نداء رغبة داخلية وخرج عن المعتاد.. هذا السيد الذى يعمل فى حقل السبانخ، وللسبانخ علاقة وطيدة بالأرض. ولعل السيد انعكاس لهذه العلاقة التى ستتبلور عبر الرحلة فى دروب الرواية.

هذا الخروج كسر النسق حتى فى حياة الرجل. ها نحن نقرأ فى الصفحة ٢٧ "حالة الجوع والتعب حالة جديدة تماما لم يمارسها من قبل".

أثار ثورة. كشف عن عناصر أدت بها الدوافع الاجتماعية والإنسانية إلى التفكير والشعور، التفكير فى اتخاذ تدابير سعيا إلى الخروج من نظام الكائن المبرمج المضبوط بدقة كالساعة.

أليست وطأة الحاضر هى التى أدت بالكاتب إلى عملية الكشف هذه؟

أليس يأس الكاتب من الخروج من وهم الحلم بشئ اسمه الحرية هو ماحذا به إلى القيام بعملية مقارنة لما هوكائن الآن بما يتصوره سيكون غدا .. تتغير أنماط الحياة وتتطور التكنولوجيا، ويتمكن الإنسان حتى يصبح بدوره آلة ولا يتغير مفهوم الاستبداد. أشكاله فقط هى التى تتغير.

ما تمنحنا إياه رواية "السيد من حقل السبانخ" هو أن المستقبل رغم ارتقائه لا يتنازل عن الخداع و القمع، وإن تغير أسلوب هذا الخداع وهذا القمع فى فضاء جديد وداخل إطار سياسى لا وجود فيه لمؤسسات متعارف عليها كمؤسسة الزواج مثلا، كما نراها نحن. ينهار الحب وتتلاشى القيم إلا الانضباط؛ فالخروج عن الانضباط نزوة. تقول ص٤٠ وتؤكد الصفحة ٤٢ "أننا لو أطلقنا الحرية لكل مواطن كى يتصرف على سجيته لانفتحت فى النظام آلاف الثغرات تدخل منها كل عيوب البشرية القديمة".

ولعل الأستاذ صبرى موسى يرمى إلى خلق شكل فنى للرواية يتناغم مع مضمونها.. فهو يقص و يسرد وقائع أصبحت تاريخية، ثم يوقف القص ليغنى النص بكثير من المعطيات العلمية والتكنولوجية حتى يضع قارئه فى الصورة. وذلك بواسطة

سارد لا يعلن عن نفسه إلا فى الصفحة١٠٤ حيث يقول: "وصل الأمر فى عصر العسل الذى نعيشه الآن"ها هو يتحدث بضمير المتكلم وبصيغة الجمع. ثم ها هو يقول فى الصفحة ١١١"إن الميل إلى الطبيعة القديمة مايزال كامنا فى مكان ما من المخ البشرى و هو يدفع بعضنا فجأة إلى تذكر لحظة من الماضى البشرى والاهتزاز لمواجهتها".

إنه سرد وليس حوارا.

هذا السارد يصف لا ليصف ولكن ليعرفنا بعصر العسل وبنمط الحياة فيه.. ثم إننا نجده يعرف كل شئ عن شخصيات الرواية، فيتغلغل فى نفسياتها ويفضى بهواجسها.

إننا أمام وثيقة مستقبلية تحكى تصور.. تقرر، حتى أنها تورد النقاش بحذافيره، بالرأى والرأى المضاد و تصل بالقارئ إلى خلاصة مفادها أن الهيأة الحاكمة هى التى تفوز فى نهاية المطاف. وتعرف- أى "الهيأة الحاكمة"- كيف تلمع صورتها، وتعرف كيف توهم بحصافة ما تريد، وتفلح لأنها تتوفر على القوة اللازمة لنشر إيديولوجيتها.

يقول مندوب النظام:

"كيف يمكننا أن نتصور السماحة والعدالة فى المعاملة والرأفة والرحمة والتعاطف والتعاون و الإيثار وكافة الروحيات الأخرى فى مناخ يكون شعاره البقاء للأقوى لا للأصلح"ص١٤٨.

وفى النهاية يتم تبنى تصور السلطة للحياة فى عصر العسل ويصطدم الخوارج بواقع جديد يضعف أمامه السيد من حقل السبانخ ولكن..

اعتمد صبرى موسى أسلوبا واقعيا حركيا عبر لغة واصفة تتميز بالوحدة، فاللغة بسيطة ودالة خالية من الادعاء.. لا تريد شيئا سوى أن تكون أداة تواصل. وهو لا يضغط اللغة ولا اللحظة، بل يدعها تنساب واضحة منذ البداية. وحتى الحوار فيها يتميز بكونه حوارا ثقافيا يطرح المشاكل ويناقشها. لنقرأ هذا الرأى فى الصفحة ١٥٢ وهو يمثل بيت القصيد فى الرواية:

"فبرغم أن الإنسان القديم قد حطم الذرة وقفز من الأرض إلى القمر، فإنه مع ذلك لم يحل لغز الذاكرة و الفهم والوعى، أو بمعنى آخر لم يفهم نفسه؟"

وعبر هذا النوع من الحوار يعرض الكاتب معلوماته مستعملاً الكتابة أيضاً كأداة للبحث عن الحرية ومن أجل البحث عن فسحة للحلم. كما أن ثمة جملة من التداعيات تتدخل إضافة إلى الحوار وإلى حديث السارد الذى يتوقف عن السرد بين الفينة والأخرى لتقديم عروض علمية تكنولوجية تغيب الرواية، تجعلنا ندرك ثقافة الكاتب العلمية وهمه الأنثربولوجى. وقد تعرفنا على جزء من هذا الهم فى رواية "فساد الأمكنة".

كما تقوم اللغة بتصوير شخصيات كنماذج أنتجتها ظروف عصر العسل وكذا القوى الفاعلة فيه، وكيفية قدرتها على الإقناع بصحة تصوراتها، وبأن المصلحة العامة هى الهدف والهم السائد. وقد يخرج القارئ بفضل اللغة التى أراد لها الكاتب أن تكون موضوعية، "مقتنعا بأن سلطة عصر العسل عادلة ديموقراطية وتدع لكل فرد حرية الاختيار".

ثم إن صبرى موسى عرف كيف يرسم شخصية السيد من حقل السبانخ وإحساسه بالهزيمة الداخلية ورغبته فى الانعتاق من الأسر اليومى المضبوط.

للموازنة، ثمة فصيلتان: فصيلة الباحثين عن الحرية، وفصيلة المدافعين عن وجهة النظر الرسمية الهادفة إلى مغادرة كوكب الأرض . وحتى يتبلور الحلم، جاءت شخصية بروف، ولعلها تمثل سلطة روحية تجعل الناس يلتفون حولها؛ لأن بروف يعرف كيف يستنبط الدفين من رغباتهم وكيف يترجم رغبتهم فى العودة إلى الأصل، واقتناعهم بأن العالم سلبى وأن الإنسان فى عصر العسل يكرر نفسه باستمرار. وذاك هو الجحيم-ص١٦٣.

الأيام فى عصر العسل آلية، باردة كما اللغة التى اعتمد عليها الكاتب، وكاشفة لهذا الخداع القائم على الانضباط فى عالم آلى نمطى يمارس فيه الاستبداد بطريقة مستقبلية وينهار فيه النمط الرومانسى تحت ضربات عدم القدرة على إيجاد معادل موضوعى لعاطفة الحب. فالحب أصبح حراً موضوعياً، كما الطعام كما المناقشات. لذلك فالرواية تثير الحاضر وتقلب مواجعه وتعكسه على مرآة محدبة فيتكرر.. يتكرر.. يتكرر حتى فى القرن الرابع والعشرين.

ثم..

منذ السطورالأولى ومنذ دخولنا أجواء الرواية الموصوفة بدقة، نشعر بمناخ شبيه رغم الاختلاف الكبير بأجواء الرواية المستقبلية التى كتبها جورج أورويل سنة ١٩٤٨ عن سنة ١٩٨٤. ومنذ السطور الأولى نجدنا داخل عالم مكتوب بالعين إذ لا نمنع أنفسنا من الإحساس بأننا أمام شريط سينمائى؛ و ذلك راجع لاعتماد صبرى موسى أسلوباً يكفى لذاته بعيداً عن هاجس الاشتغال على اللغة مركزا على رسم الأجواء والشخوص والوقائع دون تدخل منه، راسما جدارية لعصرنا عبر صورة تخيلها لعصر سيحل بعد الحرب الإلكترونية الأولى التى توقع حدوثها فى القرن الواحد والعشرين، أى فى قرننا الحالى.

تغريبة بنى حتحوت أو تمجيد الأمومة

الميلودى شغموم

أيها الأصدقاء والصديقات.. أيها الإخوة والأخوات:

آمل أن تجدوا فى هذه الكلمة المتواضعة، حول هذه الرواية الجميلة، تحية من كاتب مغربى إلى كاتب مصرى، مجيد طوبيا الذى كنت قد أعجبت به إعجابا كبيرا فى مجموعته القصصية "الأيام التالية" الصادرة سنة ١٩٧٢ ، وهى السنة التى صدرت لى خلالها مجموعتى القصصية الأولى، ثم فى أعمال أخرى، خاصة "دوائر عدم الإمكان "و "الهؤلاء"، كما أرجو أن تجدوا ، عبر التحية إلى مجيد طوبيا وجيله، تحية إلى كل الأصدقاء والصديقات من كتاب الرواية فى مصر ، ولعل المناسبة ها هنا أكثر من شرط للتعبير عن هذه التحية؛ لأن هذه الرواية، "تغريبة بنى حتحوت"، من وجهة نظرى تمجيد لمصر ، لهذه المصر العميقة، مصر فى تواضعها ، وكبريائها ، فى بساطة، وثراء الإنسان فيها ، وهو يقاوم الطغيان والظلم منذ قرون عديدة، وهو يقاوم الاستبداد فى أنفة وبكثير من الشطارة، كما يتجسد ذلك فى هذه التغريبة، من خلال سلوك حتحوت الابن وأخيه مرسى وصديقيه الشاطر وإدريس، على سبيل المثال.

يبدأ الجزء الأول من هذه التغريبة حوالى ١٧٥٤ وينتهى فى ١٨٠١ ، أى سنة جلاء الفرنسيس، وهى تقريبا مدة الرحلة الأولى، التى يسميها الكاتب" الرحلة إلى بلاد الشمال"، حيث تبدأ رحلة أخرى تدوم حوالى عشر سنوات، وهى الرحلة التى تستغرق الجزء الثانى من هذه التغريبة، باسم "الرحلة إلى بلاد الجنوب"، حيث سيعانى حتحوت الصغير، بصحبة صديقيه الشاطر وإدريس، أنواعا أخرى من الظلم والاستبداد ، محتمين بالنيل المبارك أو بالحلم والحنين.

أما المكان البؤرة، فى هذه الرواية، فهو بلدة بنى حتحوت المسماة "قرية تلة"، التى، كما يقول المؤلف، تبعد حوالى خمسة كيلو مترات غرب مدينة المنيا بالصعيد.

ولكن النيل المبارك هو المكان الذى تدور حوله، فى الواقع، كل الأحداث كما تدور حوله كل الأحلام، بل كل الحياة.

يبدأ كل شئ داخل الرواية، فى سلوك الشخصيات وأحاسيسها وانفعالاتها ، من هذه القرية ليعود إليها ، وكأن القرية هى قلب مصر الحقيقى وضميرها الفعلى، مصر العميقة، المكابدة فى صبر وأنفة وشطارة، مصر المحبة والتكافل، ولا غرابة فى هذا ، فهنا توجد الأم والحبيبة، وتوجد الأرض، يوجد النيل المبارك الكريم، أى توجد كل عناصر الأمومة، إذن الحياة كما قلت.

لذلك تبدو التغريبة، من هذه الناحية، كأنها رواية الأمومة، بالمعنى الواسع أو الرمزى والفعلى، أعنى هذا النظام، أو الوضع، الذى تعلو فيه، من حيث الارتباط العاطفى بالقيم، مكانة الأم على مكانة الأب، من غير حط من قيمته، ولا تسلط ذكورى أو أنثوى، ويرجع فيه إلى الأم لتأكيد النسب أو الوراثة، ولتأكيد الانتماء أو الارتباط بأصل، خاصة بالمكان، وبالتالى بالمعنى وبالحياة، أى بالقيم.

ولذلك فالمقصود ، هاهنا ، بالأمومة، هو نسب الحياة ووراثة القيم فى هذا النظام، فى حدود ما تكون هذه القيم أنثوية تقليدية أو عتيقة، وفى حدود ما تعبر عنه لغتها فى المعاجم القديمة بالخصوص، أى كما نقول، مثلا فى العربية الأم أصل الشئ سواء تعلق الأمر بالإنسان أو بالحيوان والنبات، والأم، الوالدة، أى أصل الحياة ومتعهدتها ، وأم الطريق، أى الطريق الأعظم وبجانبه طرق أخرى، وكل مدينة هى أم ما حولها من القرى، كما يضيف المعجم الوسيط.

بهذا المعنى تصير قرية تلة الأم، أم الطريق وأم القرى، وكأن الكاتب يحيك خيوط هذه الأمومة، بكثير من العوليسية، عبر كل أنواع العبر بين مختلف علاماتها فى مصر العميقة، كما يجسدها الصعيد بالخصوص، وعبر النيل العظيم بصفة أخص، على أن نفهم من العبر، ومن عبر، ما يلى:

ترتبط كلمة "عبر"، فى المعجم بالأنهار و الوديان، غير أنها ترتبط، و فى هذا السياق ذاته، بالرؤيا وعبرها ، أى فسرها وأخبر بما يؤول إليه أمرها. وهذا ما تفعله التغريبة مع المصريين ومع الأجانب الغزاة المحتلين، وكثير من الأحلام، مثل حلم

إدريس، والعرافة، مثل ما يتعلق بميلاد حتحوت، قد تجد تأويلها فى المعنى الأولى للرؤيا، إن شخصيات هذه التغريبة لاتعبر، سرديا، إلا بسبب حلم أو كابوس،وهى لاتخرج من كابوس، لتفرح بحلم الخلاص منه، إلا لتجد نفسها فى كابوس آخر، من محنة إلى أخرى.

وهكذا، فإن العبور إلى الحلم، عبر الكوابيس، أى العبور إلى الحرية والأمن لا يستمر طويلا إلا فى خصب النيل وثبات الأصل، أى الأمومة والوفاء لهما، وكأن هوية المصرى لا تستمر إلا بفضل هذين العنصرين، ولا يتعرف عليها إلا من خلالهما، برغم تاريخ مصر الطويل؛ فالتاريخ متحول، بحرانى، أى دموى، بسبب القرون الطويلة من الاستبداد والظلم، لكن النيل مبارك والأم حاضنة حتى فى البعد عنها، بل بسبب الاستبداد ذاته الذى يبعد ذكور بنى حتحوت عنها، الأمر الذى يضطرهم إلى عبور لا يتوقف، ولو فى العبارة، أى إلى ركوب الأمومة والاحتماء بها، حتى فى الحلم.

العبور والعبارة... يقول المعجم: أخذ هذا كله من العبر، بفتح العين أو كسرها وهو جانب النهر، وعبر الوادى شاطئه وناحيته، وعبرت النهر والطريق فى مستوى تال، عبرا وعبورا، إذا قطعته من هذا العبر إلى ذلك العبر. وكل شئ فى التغريبة، الأحلام، وأحلام اليقظة، كل ما يرى ويعزم عليه، يرتبط بالأم، والنيل. من أجمل هذه الأحلام ذلك الذى يرويه إدريس، ثم حتحوت، حول أصل النيل فى جبال القمر حيث يوجد الذهب بنفس قدر الملح فى مصر "وحكى لهما عن هذه الجبال وكيف أنها عالية جدا لايقدر على تسلقها إلا فارس الفوارس؛ لأنها مسكونة بالمردة والعفاريت والغيلان التى تعيش على أكل الإنس، وكل هؤلاء لاعمل لهم إلا حماية الذهب الموجود هناك"- الرواية- ج١-ص١٠٢-و" حيث عاشر حتحوت السباع وسبح مع التماسيح ورأى أنهارا من الدماء وأمطارا غزيرة ووابلا من السهام والنبال، وجبالا قمتها فى القمر، ومياها تتطاير فى الهواء رذاذا رسمت فيه الشمس ألوان قوس قزح البديعة"- نفسه، ص٢٧٧.

ويرتبط العبر بالمخر، فى المعجم، فيقال: امتخر الفرس الريح و استمخرها، أى قابلها بأنفه ليكون أروح لنفسه. ويقال: خرجت أتمخر الريح أى استنشقها، ولقد قيل امتخر العظم، أى استخرج مخه! وتتعرض التغريبة لما لا يحصى من المحن والأهوال،مما يعلن عنه الكاتب مع الغلاف من:

حيث الملاحم العظيـ ـة والحوادث الجسيمة

وخوض الأهوال وانقلاب الأحوال

وتسلط الفأر على القط وركوع الأسد للقرد

غير أنه، لا الأسد ولا القط، أى المصرى الأصيل، الطيب والصبور، ولكن الأنيف، الشاطر، لا يكف عن الاستمخار!

والعرب تقول لكل قرية: هذه بحرتنا. والبحرة: الأرض والبلدة. والعرب تسمى المدن والقرى: البحار. والبحرة: الروضة العظيمة مع سعة، وهذه هى بلدة تلة فى الرواية: روضة .. و "مدينة"، أى بحرة تبدو أهم من بحرة القاهرة!

وقيل كذلك: البحر هو اسم قعر الرحم، منسوب إلى قعر الرحم وعمقها، وقيل نسب إلى البحر لكثرته وسعته. ومنه قيل للدم الخالص الحمرة: باحر وبحرانى.

أظن أن أوصافا من هذا النوع، الذى نجده فى المعاجم العربية، لا تنطبق سوى على بلدان قليلة قد يكون على رأسها مصر، إن لم يكن على مصر وحدها، بسبب الدور العظيم الذى يلعبه النيل فى هذا البلد العربى، لكن تغريبة بنى حتحوت من الروايات القليلة التى تستطيع أن تعبر عن هذه البنية الوجدانية العميقة فى الحياة المصرية، خاصة أيام الظلم والاستبداد، فهذه قرية صغيرة تصير بحرة، فى الرواية، كما تصير رحما عميقا وخصبا لا يتوقف عن النزيف والولادة، فى نفس الوقت.

هكذا تكتمل دائرة الأمومة فى هذه الرواية: فى البحرة أو الأم، أى قرية تلة، حيث الوالدة ، أى الأم، إذن الرحم، وعبر البحر، أى النيل، وحوله تصور الرواية الإنسان المصرى وهو يعبر عن إنسانيته، كما تتجلى فى القيم المكونة للإنسانية جمعاء، للإنسان فى أى مكان من الكون: مقاومة الظلم، الصبر على الأهوال والشدائد، حفظ الحرية والكرامة.

لكن الرواية تفعل ذلك من وجدان مصرى أصيل وبمواد محلية معبرة. وبعبارة أخرى، وبالرغم من أن الرواية العربية قد تكون استنفدت هذا النوع من الرواية الآن، فإن تغريبة بنى حتحوت، تستغل كل تقنيات الرواية الحديثة، ولو بتفاوت بين جزئيها، كما تستغل أساليب من السرد العربى، لكنها تشتغل على وجدان مصرى خالص، أى على وجدان عربى لايمكن أن توفره أية بيئة عربية أخرى لكاتب آخر، ولا أن يتحقق لكاتب لايتوفر على أصالة المصرى ووجدانه!

ومن هنا أصالتها وتميزها، صدقها وعمقها، بساطتها وقوتها، إلى جانب أعمال عربية أخرى، من مصر، بعض من أصحابها معنا فى هذه الندوة، ومعروفة على الصعيد العربى معرفة كبيرة، إضافة إلى أعمال عربية أيضا من خارج مصر.

وأعتقد أن من هنا كذلك درسها العظيم: إن الرواية العربية الأصيلة تعبير عن وجدان بيئتها بمواد أهمها اللغة، من هذه البيئة، مع امتلاك كاف لتقنيات الرواية الحديثة، ويرفع الإنسان المصرى المقاوم إلى درجة الإنسانية!

غير أن تغريبة بنى حتحوت، ومن هذه الزاوية بالذات، ولكن مع روايات مصرية وعربية أخرى، كما قلت، تضئ إشكالا نظريا مازال قائما فى كثير من الأذهان لحد الساعة: هل يمكن للرواية، من حيث هى، كما يحلو للبعض أن يردد، ملحمة بورجوازية، أن تقوم خارج المدينة والبورجوازية؟

أستطيع أن أجيب عن هذا السؤال إجابة عامة بالقول: لقد أخطأنا، ربما حين اعتبرنا أن الأمر يتعلق بالبورجوازية، كطبقة، و بالمدنية، أى الحاضرة، كفضاء، بينما كان علينا أن ندرك أنه لا يتعلق سوى بالقيم، القيم كما أحيتها البورجوازية ضد الإقطاع، وقيم الحاضرة كما تتجلى، موضوعيًا، فى مقاومة الاستبداد والظلم، وفى الحرية والعدل والمساواة، فى مايسمى اليوم، إجمالا، حقوق الإنسان، وكما ترتبط، جماليا، بالنثر، الذى هو أعلى درجات الفن، من زاوية تاريخ الكتابة، أى الاشتغال فى الذوق بواسطة اللسان نثرا سرديا مكتوبا.

غير أنى أفضل أن أحيل على هذه الرواية البديعة، وعلى روايات أخرى من نوعها وعيارها، ففى تغريبة بنى حتحوت يشتغل الكاتب بوجدان مصرى عربى،

وبلسان أهل مصر، تعكسه بنية الرواية بوضوح. كم أتمنى أن أكون قد وفقت في الإشارة إلى جوانب من ذلك، وعلى ذوق أهل مصر، أي على الذوق في مصر، كمملكة لإنتاج الجمال، وعلى رأس قيم الجمال،كما هو معروف: الحرية و الكرامة والمساواة ومقاومة وخوض "الأهوال وانقلاب الأحوال" ضد "تسلط الفأر على القط وركوع الأسد للقرد "لتسود بينهما الأخوة والمساواة ليزول الإقطاع أو الاستبداد والاستعمار.

وواضح، في اعتقادي، أن المواطن العربي، وهو يقرأ مثل هذه الأعمال الروائية، سيشعر بأنه ليس أقل مصرية من أي مصري عريق! وهذا بالضبط، على كل حال وسواء صح أو لم يصح، بعض ماقلت حول الرواية، بصفة عامة، وعلى هذه التغريبة، بصفة خاصة، ما أشعر به وأنا أقرأ رواية عربية من هذا النوع، مصرية كانت أو غير مصرية، بما في ذلك المغربية، بالرغم من أنني لم أكن أريد أن أدخل إلى العالم الغني لهذه التغريبة أو أحاول الوقوف على كل أسرارها العجيبة!

لهذا رجوتكم أن تعتبروا هذا العرض المتواضع مجرد تحية، وسأكون سعيدا حقا أن تتقبلوا مني هذه التحية، مع وافر الشكر والامتنان.

سلاسة الحكى وثراء المحكى
فى رواية (ويأتى القطار) لمحمد البساطى

نجيب العوفى

ويأتى قطار البساطى الإبداعى دوماً، فى مواعيد منتظمة وملتزمة، منذ أواسط الستينيات التى بزغ فيها جيله إلى الآن، وعلى امتداد ثلاثة عقود ونيف من الزمان يأتى كل مرة بالطارف والجديد والممتع والمفيد.

ولا بدع، فقد أشرِب هذا القاص والروائى الموهوب حب الحكى، وأجاد حبكه وسبكه حتى صار منه جبلة وغريزة مركوزة، لا يملك عنها حولاً.

والبساطى كاتب مخضرم وعابر للأجيال، متجدد ومتوقد مع الأيام. كان واحداً من ألمع كتاب الموجة الجديدة فى مصر إبَّان الستينيات وبعيد هزيمة ١٩٦٧ مباشرة. وما يفتأ إلى الآن وعلى مشارف الألفية الثالثة، يُعدُّ واحداً من ألمع كتاب القصة والرواية فى مصر والعالم العربى، عازفاً مع جيله ورفاق طريقه، على أوتار جديدة وأصيلة، تندرج فى مساق الحداثة الروائية والقصصية، التالية لمرحلة نجيب محفوظ الباذخة والشامخة.

أصدر محمد البساطى، حتى الآن، سبع مجاميع قصصية وست روايات. فهواه إذن موزع بين القصة والرواية، موكل بهما معا وقائم بحقيهما معًا، مع نزوع خفى إلى القصة القصيرة وميل لا يطامن إليها كما يتبدى من جردة أعماله (٧ مجاميع قصصية فى مقابل ٦ روايات). ولا غرو، فقد استهل البساطى مساره الإبداعى وعلى غرار معظم رفاقه فى الموجة الجديدة، كاتباً مجيداً للقصة القصيرة مفتوناً بسحرها ومباهجها. والمرء دوماً أسير حبه الأول. وأرى القاص فيه، شخصياً، ملتبساً بالروائى وآخذاً بتلابيبه.

هكذا عرفت البساطى قاصاً فى أواسط الستينيات، وهكذا يحلو لى أن أتعامل معه ونحن ندرج على عتبات الألفية الثالثة، قاصاً لبقاً مرهفاً يعرف كيف يصيد عصفورين عصيين برمية إبداعية واحدة، القصة والرواية. يعرف بعبارة كيف يطرز قماشة حكيه، وما الروائى فى آخر التحليل، إلا القاص مزيداً ومنقحاً ومنداحاً على الورق.

أصدر البساطى روايته الأخيرة (ويأتى القطار)[١]، ضمن سلسلة روايات الهلال،التى عودتنا منذ زمان روائع وبدائع الروايات، من شرق وغرب. وتزجيها لنا أيقونيا لوحة غلاف جميلة وفنية من إبداع الفنان الكبير محى الدين اللباد.

أصدر البساطى روايته عشية ١٩٩٩، أى فى نهايات وذؤابات القرن العشرين، وفى مثل هذه المناسبة الفارقة الحساسة، لا يملك المرء إلا أن يتلفت وراءه ليلقى نظرة شاملة وفاحصة على ما مضى، نابشًا فى تلافيف الذاكرة وتجاويف العمر المنسحب، قبل أن يرنو بناظره إلى أمام، ليستشف ضمير الآتى ومكنون غيبه، كراكب القطار، يستعرض المشاهد تباعاً ويطوى المسافات طياً، فوق سكة الزمان الصلدة المتعرجة اللامبالية التى لا تلوى على شئ.

وليس قطار البساطى الذى يأتى ويمضى، سوى قطار العمر والزمان، يغذ فى سيره، ويغير من تضاريس المكان والوجدان. وليس أيضاً وأساساً، سوى قطار الرواية المصرية، فى رحلتها الدءوب المتجددة المعطاء، وليست رواية البساطى، سوى محطة صغيرة مضيئة ومتميزة فى هذه الرحلة.

كذلك فعل البساطى وهو ينشر روايته فى مايو ١٩٩٩و يشيع بها القرن الراحل إلى مثواه.

لقد عاد إلى المنتصف الثانى من القرن الراحل، ليتابع ويتقصى مسار حياة الراوى المركزى N. howodie gehque من لحظة ولادته إلى صباه ويفاعته، ويقص ذلك بدقة وسلاسة فائقتين.

والمنتصف الثانى من القرن الفانى، للتذكير، هو المنعطف الزمنى والتاريخى الحاسم واللاهث الذى شهد جيشاناً وتدافعاً فى الأحداث والمصائر على الصعيد العالمى

وعلى الصعيد العربى. وفى هذا المنعطف التاريخى اللاهث، كانت مصر باعتبارها قلباً نابضاً للعروبة، مسرحاً ممتلئاً بالأحداث وبؤرة ساخنة فى حومة التدافع والصراع، وما تزال.

والرواية تلتقط أصداء هذا الجيشان التاريخى من خلال إيما ءات حكائية شفافة ودالة، (الحرب العالمية الثانية- معركة العلمين- الصراع مع الإنجليز- الصراع الوطنى الداخلى- وباء الكوليرا..).

يقول تعليق قصير على الرواية فى آخر صفحة منها (الراوى هنا من خلال سرده عن طفولته وصباه، يكشف عن أحلام وأشواق البدايات. يحكى بالقدر الذى يسمح به نزق الصبا، وعندما نصل إلى ذروة الحكاية تراوغنا ذاكرته وترفض الكشف.).

تعليق مقطر مختصر يضع الإصبع على أحد مكامن الحساسية والقوة فى هذه الرواية الشائقة المراوغة. وهو ما سبق أن ألمحت إليه أيضاً فى مناسبة فارطة وأنا أقرأ روايته الجميلة (صخب البحيرة)(٢).

و«المراوغة» حقاً، هى إحدى سمات ومميزات هذا الروائى- القاص، وهى الفخ الحريرى الناعم الذى ينصبه للمتلقى، شكلاً ومضموناً، حكياً ومحكياً. وتتجلى هذه المراوغة للوهلة الأولى، من وجهة نظرى، فى تحديد الأجناس لهذه الرواية، وكشف هويتها وأرومتها الفنية.

- هل هى رواية، أم سيرة ذاتية؟

هنا السؤال الأول الذى تواجهنا به الرواية.

- وهل هى رواية ، أم مجموعة قصص، مجموعة لوحات قصصية، متتابعة ومتقاطعة؟!.

هنا السؤال الثانى الذى تواجهنا به الرواية.

إن الرواية كما ألمحنا، رصد حكائى تتابعى وتقاطعى لمسار حياة الراوى - المركزى، من لحظة ولادته إلى ميعة شبابه ويفاعته.. إلى أن «يأتى القطار» أخيراً

ليقله من البلدة التى سلخ فيها هذا العمر، إلى القاهرة المفتوحة على المجهول، ليلتحق بكلية التجارة التى لم يرغبها.

وخلالئذ، خلال تواتر الحكى وصيرورته، تحيل الرواية ضمناً أو علناً، إلى سياق مرجعى حقيقى ومحايث، وتلتمع بعلامات ومؤشرات جغرافية وتاريخية وحديثة واقعية وتحيل أساساً إلى «البلدة» الشخصية المركزية فى الرواية ومجالها الحيوى، على غرار البحيرة تماماً، فى روايته (صخب البحيرة).

نقرأ فى الصفحة ٩٣ من الرواية، وفى مستهل اللوحة ١٨:

-(فى الليل رسا على شط بحيرتنا ما يقرب من عشرين صياداً بقواربهم وعوايلهم).

ونقرأ فى الصفحة الموالية٩٤:

- تبادل الثلاثة النظرات وقرفصوا بجوار مقعد العمدة. مسح واحد منهم الأرض الرطبة بكفة، وحفر بظفره خطوطاً:

-هنا بورسعيد، وهنا الديبة، وده البحر ودى بحيرة المنزلة..).

وفى بطاقة التعريف الوجيزة بالمؤلف، المثبتة فى الصفحة الأخيرة من الرواية، وهى من مناصات أو موازيات النص المركزى Paratexte، نقرأ ما يلى:- (محمد البساطى، من مواليد بلدة الجمالية المطلة على بحيرة المنزلة).

البلدة إذن، واقع جغرافى وطبوغرافى متعين وواقعى، وليست من نسج المخيلة وابتداع الكلمات.

ونقرأ فى الصفحة الأخيرة من الرواية:

- (كنت فى طريقى إلى العاصمة للالتحاق بكلية التجارة. لم أرغبها. لكنه مجموع درجاتى).

ونقرأ فى تتمة بطاقة التعريف الآنفة بالمؤلف:

- حاصل على بكالوريوس تجارة عام ١٩٦٠، وعمل طوال حياته الوظيفية بالجهاز المركزى للمحاسبات.

ولننتبه أيضاً، إلى أن هذا المؤشر الزمنى على حصول المؤلف على بكالوريوس التجارة ١٩٦٠، منسجم تماماً مع مسار حياة الراوى فى الرواية.

فالراوى إذن وعطفاً، ليس شخصية ورقية من نسج المخيلة والكلمات، ولكنه شخص من لحم ودم، متعين الذات والصفات.

هاتان فقط قرينتان، ضمن قرائن أخرى كُثُر، على أن هذه الرواية قريبة من أجواء السيرة الذاتية ناضحة من إنائها، وأن الهاجس الروائى فيها ملتحم وملتبس بالهاجس الأوتوبيوغرافى، من خلال لعبة حكى مراوغة وبارعة يجيد الكاتب نسج خيوطها وأحابيلها. لكن ما لنا نشغل أنفسنا بهذه التحديدات والتقييدات الأجناسية«البروكستية» التى أولع بها فقهاء السرد الجدد، ونحن حيال نص إبداعى- سردى، ساخن وفاتن يغتلى وئيداً بالحياة والأحياء، كما يغتلى المرجل فوق نار هادئة، ويرشح عفواً صفواً بسلاسة الحكى وثراء المحكى وهما سدا ولحمة كل حكى إبداعى جيد وآسر؟!.

يضاف إلى هذا، أن السيرة الذاتية بالنسبة للنصوص القصصية، كما عبر القاص والباحث الأمريكى برناردى فوتو ذات يوم، هى على الدوام «مغنطيس تحت الصفحة»[٣] والذى يهم الكاتب أولاً وأخيراً، هو كيف يراوغ هذا المغنطيس ويحتال على جاذبيته، وكيف يبدع كتابته.

وحتى إذا احتسبنا (ويأتى القطار) رواية أوتوبيوغرافية أو أوتوبيوغرافيا روائية؛ فهى تخرج تماماً عن مألوف السير الذاتية- الروائية العربية المشرنقة على ذاتها ونرجسيتها، والمحصورة بين أرصفة المدينة وجدرانها وكهوفها الإسمنتية ، وترتاد بديل ذلك أجواء حكائية ريفية ثرية وبهية، بسيطة ومعقدة، ترتاد ما أسماه باختين «دائرة الاتصال الخشن، حيث يستطيع المرء أن يمسك بكل شئ بيديه»(٤).

إنها ليست رواية ذاتٍ مفردة، أو صوتٍ أحادى النبرة يستبد بزمام الحكى والمحكى من الألف إلى الياء، بل هى رواية «بلدة» بأسرها، بأناسها وحيواناتها وأتربتها وأوحالها وأوبئتها وروائحها وأحجارها وأشجارها وأنهارها ومسالكها..

وقبل هذا وذاك، بأسرارها والتباس دواخلها ونوازعها. وتلك هى ميزة الكاتب ونقطة قوته السردية. تلك هى بساطة البساطى الإبداعية،كما قلت ذات يوم.

يبقى السؤال التصنيفى الثانى والأساس فى رأيى، هل تعد (ويأتى القطار) بنائياً وفنياً، رواية متجانسة متماسكة الهوية والخيطية، أم هى لوحات ومحافل قصصية متصلة ومنفصلة، متتابعة ومتقاطعة فى آن؟! وبعبارة، هل هى رواية مركبة من مجموعة من القصص، هل هى رواية قصصية؟!

سؤال سبق لى أن طرحته من قبل، فى معرض قراءتى لروايته (صخب البحيرة). وتكرار السؤال هنا بصدد روايته الأخيرة يشى، لا محالة، بأن هناك خطة أو برنامجاً سردياً محدداً ومطرداً ينتهجه ويلتزمه البساطى إرادياً أو آلياً، فى نصوصه الروائية، وهو برنامج يجمع فى توليفة حاذقة بين جمالية الكتابة الروائية وجمالية الكتابة القصصية. كما يؤكد من نحو آخر، الملحوظة التى أومأنا إليها فى السطور الآنفة وهى تماهى القاص والتباسه بالروائى فى تجربة البساطى، بحكم أسبقية الأول على الثانى عنده.

تشتمل رواية (ويأتى القطار) على ١٦٥ صفحة، مقسمة إلى ٢٩ لوحة سردية مرقمة متقاربة الأطوال فى الأغلب الأعم فيما عدا اللوحة الأخيرة التى لا تتجاوز صفحة واحدة.

وكل لوحة من هذه اللوحات السردية تستحضر شخصية وحدثاً وزماناً ومكاناً، بما يعنى فى المحصلة التحليلية، أن كل لوحة تشكل، أو تكاد تشكل، قصة قصيرة ، قائمة ومكتفية بذاتها، لاسيما إذا استحضرنا ذلك التعريف البليغ الذى أعطاه موبسان للقصة القصيرة، من حيث أنها «تقص حدثاً محدداً لايهتم الكاتب بما قبله وما بعده».(٥)

والخيط السريرى الناظم واللاحم لهذه اللوحات السردية هو الراوى- المركزى الذى يحكى عن طفولته وصباه فى البلدة من خلال رصده المحايد والذكى لحياة أهالى البلدة واستراقه العين والسمع لحركاتهم و أخبارهم وأسرارهم. فهو البوصلة التى تتحكم فى نمو وصيرورة السرد الروائى، من خلال نمو وصيرورة الراوى ذاته جسداً وعاطفة وغريزة وفكراً.

ومن ثم فإن اللوحات السردية التسع والعشرين لا تتنامى ويقفو بعضها بعضاً وفق خطة سردية صاعدة ومتآخية، بل تتداعى كما اتفق ، من خلال بوصلة الراوى المتحركة فى كل اتجاه حسب نموه وأحوال طقسه. بمعنى أنها لوحات تتقاطع أكثر مما تتابع وتتداعى عفو الخاطر والعين الرائية- الراوية أكثر مما تلتزم برنامجاً أو منهجا سردياً- روائياً صارما ومتلاحماً، بل إن برنامجها قائم فى الأساس على التشظية والتفضية وتوالد الحكى فى الحكى.

ولعل هذه إحدى أمائر الحداثة والتحديث فى هذه الرواية، كما أنها فى الآن ذاته إحدى أمائر الأصالة والتأصيل فى الرواية أيضا. ذلك أن مثل هذا التناسل الحكائى الحر والخلاق، لا نعدم له جذوراً مأصولا فى حكينا العربى القديم .

وتحصيل حاصل هذه اللوحات التسع والعشرين المكونة لرواية «ويأتى القطار»، حشد حاشد من الشخوص والأحداث، تفتح كل مرة كوة على سر من أسرار البلدة، وشجن من شجونها، ومفارقة من مفارقاتها. وهو ما يجلو ويجسد بحق ثراء المحكى فى هذه الرواية الآسرة رغم ارتكازها نحويا وبنائيا على ضمير الراوى المتكلم، ورغم اقترابها ،كما سلف، من تخوم وأجواء السيرة الذاتية.

لقد تخلصت الرواية بذكاء من فخ العزف الأوتوبيوغرافى المنفرد على الوتر الواحد، واستعاضت عن ذلك بتنويع وتعديد العزف والمعزوفات، أى بتنويع وتعديد المحكى والمحكيات.

بيد أن هذا الثراء فى المحكى، ليس ثراء كمياً فحسب، بل هو فى الأساس، ثراء كيفى وجمالى، أى هو ثراء مشفوع ومقرون بسلاسة الحكى وطلاوته.

ولا أعنى بالسلاسة هنا معناها المعجمى الدانى فقط، أى تلك السيولة اللغوية والحكائية السهلة الطيِّعة المنطلقة على رسلها، بل أعنى بها أساسا، هذه الحساسية السردية المرهفة الذكية فى التقاط الأشياء والمشاهد والحالات ووصفها وسردها ونسج خيوطها ومراوغتها أيضاً. وهى بهذا المعنى، سلاسة سهلة وممتنعة فى آن، لها ظاهر ناعم أملس، لكن باطنها يمور بالأسرار والالتباس وانكتام الأنفاس.

وهنا بالضبط، تكمن قوة البساطي الحكائية وتتجلى موهبته الإبداعية التي تصف وتسرد، كما لو أنها تخط شعرا وتنفث سحرا. إنه يحكي بروحانية الأطفال حسب تعبير برناردي فوتو. وفي هذه الرواية تحديدا التي تحكي عن ولادة الراوي وطفولته وشقاوات صباه، تبدو الرواية محكية ومكتوبة بهذه الروحانية الطفولية، مغمورة بفتنتها وجمالها.

و«كلما بعدنا عن روحانية الأطفال،يقول دي فوتو، وجدنا ذلك شيئا فشيئا مدمراً للتخيل في القصة» وشخصيا، كلما قرأت شيئا للبساطي إلا وخايلني على التو، اسما: همنغواي وتشيكوف.

إنه قريب منهما ونسيب لهما.

إن أسلوبه الحكائي قريب من أسلوب همنغواي من جهة، وأسلوب تشيكوف من جهة ثانية.

يلتقي مع الأول، في دقته وكثافته التعبيرية البصرية التي تلمح أكثر مما تصرح، وتشف أكثر مما تكشف. وهو الأسلوب الذي نعته النقاد بـ«أسلوب الجليد العائم»، حيث باطن النص أزخر وأذخر من سطحه وظاهره.

- ويلتقي أسلوبه مع الثاني، تشيكوف، في ألمعيته وبساطته وسخرية الحكائية الشفافة.

وليس في وسع هذه الملحوظات النظرية وحدها تقديم صورة وافية شافية عن هذا الأسلوب «المراوغ». ولا مناص في رأيي من مقاربة النص عن كثب والإصغاء إلى بعض لحونه.

وليس الشم كالفرك.

وهذه أمثلة فقط على ذلك.

إن الرواية مصوغة بالفعل المضارع الحضوري، على الرغم من أنها رواية تذكرية استرجاعية، تعتمد تقنية الفلاش باك.

وتبتدئ منذ السطور الأولى، بلحظة سردية- أوتوبيوغرافية فريدة من نوعها، هي لحظة الحكى عن الولادة وما قبل الولادة. يقول الراوى فى الصفحة٥:

«رجته «الداية» أن يعود إلى بيتها، غير أنه أصم أذنيه وجاء بها إلى بيتنا. مددها والوحل يقطر منها على كومة قش أعدت على وجه السرعة بركن الحوش. ضاع أنينها المرتعش وسط صرخات أمى فى الحجرة وأنا مازلت فى رحمها أتأهب للخروج».

وعن مشهد رضاعه من المرأة الأخرى الضخمة، يقول «.. اعتدل مزمجرا، واعتلى فخذ أمه الآخر ورفسنى، كدت أهوى، لكنها على ما يبدو كانت تنتظر حركته، ومدّت ذراعها ورائى تردنى، ألقمته ثديها الثانى، أمسكه بيديه وشب بجذعه مستندا إلى ركبتيه يرمقنى بجانب عينه، ويرانى أعود إلى الثدى، رمى بنفسه فوقى وأفلح فى إزاحتى واستمر فى دفعى ليلقينى عن فخذ أمه» ص.١٤.

وفى الصفحة ٣٠، نقرأ هذه اللقطة الدالة على بلاغة الحذف والإيجاز:

- «سألتنى عن اسمى. وقلت لها .

وسألتنى عن اسم أبى. وقلت لها.

ضحكت. أمسكت ذقنى وتفحصت وجهى . قالت: إننى لا أشبهه».

ونقرأ فى الصفحة ٣٨:

«كانا فقيران متربعين أمام غرفة السلاح الملحقة بالمضيفة يشربان الشاى،وقد خلع كل منهما طاقيته يفليها من القمل».

ونقرأ فى الصفحة٣٩:

«..إلى أن جاء يوم تحرشنا فيه بسيد الحلاق. كانت لحظة عميت فيها أبصارنا عن إقامته الطويلة بمدن القتال. ووصفناه بالإنجلزية بأنه «الرجل الفأر». كان واقفا أمام الدكان. رمقنا واحداً بعد الآخر، ونظر إلى السماء وسعل وبصق جانباً. ثم قال جملة طويلة بالإنجليزية لم نفهم منها شيئا.ابتسم خفيفاً حين رآنا نحدق إليه وقد زهونا. كنا بملابسنا المدرسية عائدين، وكل منا يمسك طربوشه بيده.

سألنى إن كنت عرفت ما قاله؟

قلت: لم أعرف.

-وتريد أن تعرف؟

- آه!

قلت لك: يازبلة فى أست عنز. وهذه العنز تجرى».

وعن رحيل الأب، بعد إصابته بالكوليرا نقرأ اللقطة الدرامية التالية:

«أندفع وراءه. أبطئ من خطوتى محتفظا بمسافة بيننا. يحس بى ويلتفت:

ارجع.

أتوقف إلى أن يختفى فى حارة أخرى. أتبعه من حارة لحارة حتى الساحة. أقف متواريا بطرفها. أراه يصعد العربة ويجلس على الدكة.

يدور محرك العربة. أقترب. تتلاقى نظراتنا. أجرى جنب العربة. غير أنه لم يعد ينظر إلى.

ولا أراه بعدها».ص.٦٣

ونقرأ فى الصفحة ١٢٠:

«حتى كانت ليلة، أحست بمن يداعبها بين فخذيها. ظنته زكريا. ومدت ذراعها لتحتويه ، ولم تجده مائلا عليها كالعادة وأحست فى نفس اللحظة بما يشبه الذيل يرتعش على فخذها. صرخت وأطبقت فخذيها. أمسكت الذيل وسحبت الفأر الذى قفز من يدها. ورأته بأرض الحجرة فى ضوء اللمبة الخافت يهز ذيله و ينظر إليها. قالت لزوجها ضاحكة وهما يتناولان الفطور:

والنبى يازكريا كان بيعمل زيك بالضبط».

تلك أمثلة وقرائن فقط، على سلاسة الحكى وثراء المحكى فى الرواية. تلك أمثلة وقرائن على بلاغة الحكى فيها. بلاغة تأسر القارئ وتمتعه وتثيره وتوحى له منذ

الوهلة الأولى، بأنه فى حضرة مبدع ثاقب الحس والرؤية والعبارة لا يخونه إبداعه ولا يخون إبداعه.

لقد قدم محمد البساطى ورفاق جيله ورعيله المتميزين من أمثال جمال الغيطانى وبهاء طاهر وصنع الله إبراهيم ويوسف القعيد وإبراهيم أصلان ومجيد طوبيا وعبد الحكيم قاسم وسعيد الكفراوى وأحمد عطية إبراهيم وسليمان فياض وضياء الشرقاوى ورضوى عاشور وخيرى شلبى ومحمود الوردانى ومحمد جبريل وعبده جبير وآخرين ممن سهوت عن ذكرهم- قدم هؤلاء إضافة بهية ومتميزة إلى الرواية المصرية بخاصة، والرواية العربية بعامة، وضخوا ومايزالون، دماءً حارة وجميلة فى جسدها وأوردتها. فالتحية للبساطى ولكافة الروائيين المصريين سابقين ولاحقين.

التحية لمصر

إحالات

١- محمد البساطى- ويأتى القطار - روايات الهلال - القاهرة مايو ١٩٩٩.

٢- صخب البحيرة وشعريتها. مداخلة ساهمت بها فى الملتقى الروائى المغربى- المصرى الأول، المنعقد بالدار البيضاء، فى مايو ١٩٩٩.

٣- برنار دى ڤوتو- عالم القضية. ت/ د. محمد مصطفى هدارة. عالم الكتب: القاهرة ١٩٦٩-ص٤٥.

٤- ميخائيل باختين- الملحمة والرواية ت/د. جمال شحيد معهد الإنماء العربى- بيروت- ط.١-١٩٨٢.

٥- عن د.رشاد رشدى- فن القصة القصيرة: دار العودة بيروت ط.ت١٩٧٥.ص١٤.

٦- برنار دى ڤوتو. عالم القصة.ص٢٠٦.

الأبحاث المصرية

تعليق على "رواية أفواه واسعة"
تأليف الكاتب المغربى محمد زفزاف

أبو المعاطى أبو النجا

يقوم بناء هذه الرواية على عدة مفارقات ساحرة وساخرة فى الوقت ذاته:

المفارقة الأولى هى أن الكاتب منذ الفصل الأول فى الرواية وحتى الفصل الأخير- يبدو وكأنه يحاول من خلال شخصيات الرواية، من خلال ماتقوله وما تفعله هذه الشخصيات (وهى شخصيات تقول أكثر مما تفعل، وتتحدث إلى نفسها أكثر مما تتحدث إلى غيرها) أقول يبدو وكأنه يوحى إلى قارئه بأن فكرة كتابة هذه الرواية، بل فكرة كتابة أية رواية هى أمر عبثى تماما، لا يستند إلى مبرر واحد معقول. وسنتحدث عن ذلك كثيرا فيما بعد: يقول الكاتب (وهو بالمناسبة أحد شخصيات الرواية) لحبيبته التى تلح عليه لكتابة رواية (لقد كتب كل شئ عن كل شئ، ولم يبق سوى أن نقرأ وننظر وننتظر ماذا سوف يحصل بعد).

ولا يكاد قارئ هذه الرواية التى تناوش هذه الفكرة الأساسية، وتتناولها من شتى جوانبها ومستوياتها فى كل صفحاتها- ينتهى من قراءتها حتى يجد أنه قد فرغ بالفعل من قراءة رواية فيها قدر كبير من الجمال والمتعة التى تزهو بها أية رواية، وتلك هى المفارقة الأولى فى هذه الرواية!!

المفارقة الثانية هى أنه من المألوف والمعتاد أن كاتب الرواية هو الذى يعرفنا بشخصيات روايته، ومهما تكن الطريقة أو التقنية التى يختارها الكاتب، أعنى سواء استخدم فى سرده ضمير المتكلم أو المخاطب أو الغائب، أو تنقل بين كل هذه الضمائر، وسواء تتابعت روايته وفق خط زمنى طولى أو تنقل الراوى فى سردها بين الأزمنة والأمكنة، وسواء التزمت منطق الواقع أو مزجته بمنطق الخيال، وللخيال أيضاً منطقه،

وسواء التزمت منطق الصوت الواحد العليم بكل شئ، أو الأصوات المتعددة التى تختلف رؤيتها وتقديرها للحدث الواحد أو الأحداث المتعددة!

أقول أيا كانت التقنية التى يختارها الكاتب فإننا ندرك ونسلم بأن كاتب الرواية الحقيقى يختفى وراء ذلك كله، هو الذى نصب السيرك ويقدم كل الألعاب والعروض، ولكننا فى هذه الرواية نكتشف، وتلك هى المفارقة الثانية فى هذا البناء، أن الكاتب الخفى يقدم لنا فى هذه الرواية شخصيتين رئيسيتين ، الأولى هى الكاتب نفسه الذى يريد أن يكتب رواية، والثانية هى شخصية البطل يريد الكاتب أن يكتب رواية عنه، ولكل من الشخصيتين شخصية تابعة، فللكاتب حبيبة هى التى تلح عليه لكى يكتب رواية، وللبطل أم تلح عليه طول الوقت بأن يتزوج!

وتبدأ المفارقة الثانية من تلك العلاقة الشائكة والملتبسة بين شخصية الكاتب، وشخصية البطل الذى من المفروض أن يكتب روايته عنه، فالقارئ يلتقى فى الفصل الأول والثانى والثالث من الرواية بشخصية هذا البطل، فيدرك أنه متمرد على كاتبه، يقول البطل وهو بلا اسم، ولهذا معنى ربما ندركه فيما بعد، يقول هذا البطل فى السطور الأولى من الفصل الأول:

"يكتبون كتبا جيدة أحيانا، لقد قرأت بعضها، كما قرأت بطبيعة الحال كتبا أخرى سيئة، لقد خدعونى كثيرا عندما قرأت لهم ولكن الحيلة فيما بعد لم تعد تنطلى على، يريد أحدهم اليوم أن يفعل بى مايشاء، سوف أترك له الفرصة، غير أنه سوف يجد نفسه أمام بطل لن يشابه ما كان يفكر فيه".

إن البطل فى هذه الرواية يتحدث عن كاتبه، بجرأة أكثر من تلك التى يتحدث بها كاتبه عنه، حين نبدأ فى الاستماع إلى صوت الكاتب ابتداء من الفصل السادس، وسنلاحظ أن صوت الكاتب يتوزع بين فصول الرواية شأنه شأن بقية الأبطال، وكأنه ليس صاحب السيرك ومروض حيواناته أو لاعبيه!

من هذه المفارقة تبدأ فى الظهور الإشكالية الأساسية فى هذه الرواية، إشكالية المعرفة. يقول البطل عن شخصية الكاتب الذى يريد أن يكتب رواية عنه: "إنه يعرف دون شك أن هناك فقراء وأغنياء، ويعرف كما نعرف جميعاً أن هناك ساسة محتالين، ورعايا مغفلين يشقون بكل مايقال لهم. فالمعرفة لاتقتصر على شخص ما، ولكن هل

يعرف أحد أنه كان سوف يولد ذات يوم؟ وأنه سوف يصاب بجنون، أو أنه سوف يصبح يوما رئيس دولة؟ أو حمالا في ميناء الدار البيضاء؟ وهل كنت أعرف أن كاتبا سوف يترصدني، وسوف ينطقني بما كنت أحاول أن أخفيه! كل واحد منا يحرص ما أمكن على إخفاء شئ عن الآخر، وحتى لوكان أقرب الناس إليه، لكن مهما بلغ هذا الكاتب من قدرة فإنه لن يستطيع معرفة كل شئ عنى، عليه أن يعرف نفسه أولا، أنا لايهمنى مايريد أن يقوله عنى، مايهمنى هو أن أعيش حياتى بالطريقة التى اخترتها لنفسى، وبطبيعة الحال فإننى لن أختار طريقة مماتى، غير أن الموت لايرعبنى، ما يرعبنى هو الحياة".

ترى ما الذى يمكن أن يكتبه الكاتب عن هذا النوع من أبطال الروايات؟ إنه يبدو كاتبا حكيما حقا، فهو لايفعل شيئا أكثر ولا أعظم من أن يدع بطله يتحدث بحريته فى الفصول الثلاثة الأولى من الرواية، ليتعرف عليه القارئ بحريته كذلك، وإذا كان البطل قد أوضح لنا أن إشكاليته الأولى هى المعرفة، هى سؤال المعرفة، فهناك معرفة مجانية متاحة ربما يشترك فيها المؤلف والبطل والقارئ، وهناك معرفة صعبة وعسيرة ولعلها هى التى ينبغى أن تكتب عنها الروايات حقا، ولكن من هو الفارس الذى يملك القدرة على اقتناص هذا النوع من المعرفة؟

فى نهاية الفصل الثالث من الرواية الذى يتحدث فيه البطل المتمرد يتقدم فى خطوة متحدية كأنما ليغلق باب المعرفة أمام الكاتب، يقول البطل وهو يطل على البحر من المقهى الذى تقع فيه معظم أحداث الرواية:"يبدو البحر الآن شاسعا، وأمواجه تتكسر على الصخور"، شهدت أشجار الرتم الخضراء القصيرة، كانت كثيفة متشابكة تشكل غابة، وقلت فى نفسى: لماذا لا أذهب إلى تلك الغابة لأفعل شيئا لم أكن أعرف ماهو، كما فعلت فى سنوات سابقة، فقد نفعل أشياء لم تخطر لنا على بال،أحيانا يفكر الإنسان فى شئ إلا أنه يفعل شيئا آخر، هناك إرادة خفية تتحكم فيه، قد لاينوى القتل إلا أنه يجد نفسه قاتلا، وقد لا ينوى خيانة صديقه إلا أنه يجد زوجة صديقه بالقرب منه فى الفراش. شئ فوق إرادته قد حصل، وانتهى كل شئ، إذن، سوف أذهب إلى الغابة، وقد أفعل مالا أفكر فيه الآن، المهم أننى سوف أفعل شيئا فى الغابة، وبكل تأكيد فإننى لن أقطع الأشجار".

من الواضح أن الغابة هنا ترمز إلى الماضى السحيق فى حياة الجنس البشرى، فهذا الماضى لايزال يعيش فينا، ويسوقنا فى أحيان كثيرة إلى أن نفعل مالم نكن نريده، أو نفكر فيه! وكأن البطل هنا يقول لكاتبه، إنه حتى الحرية التى تركه يتحدث ويفكر باسمها لن تحل لغز المعرفة، وإذا كان هو البطل لايعرف ماذا يمكن أن يفعل بعد لحظات فى الغابة فبأى معنى يدعى الكاتب أو أى كاتب أنه يمكن أن يكتب عن حياة شخصية أخرى؟!.

مفارقة ليست جديدة:

قبل أن نتابع تصاعد هذه المفارقة فى هذه الرواية بين شخصية البطل الذى لا اسم له وبين شخصية الكاتب الذى لا اسم له كذلك، حول إشكالية المعرفة، فقد يكون من المناسب أن نشير إلى أن هذه المفارقة ليست بالقطع جديدة فمن قبل كتب بيراندلو مسرحيته الشهيرة "ست شخصيات تبحث عن مؤلف " حول نسبية المعرفة، وفى مسرحية "الفرافير" ليوسف إدريس التى تسعى إلى تصوير العلاقة الأزلية بين السيد والعبد، نجد فى صميم المسرحية أن السيد والعبد يتبادل كل منهما دور الآخر ليرى كل منهما مايمكن أن تصير إليه الأمور حين يصبح السيد عبدا والعبد سيدا، ونجد أن المؤلف الذى يشارك فى لعبة العرض تزداد قامته قصرا حتى يصبح مهددا بالاختفاء كلما اتسعت مساحة المعرفة ومساحة الحرية أمام شخصياته.

وإذا كانت الدقة هى التى اقتضت الإشارة إلى أن هذه المفارقة ليست جديدة تماما، وبخاصة فى ضوء روايات عديدة استخدمت تقنية الأصوات المتعددة، فإن الأمانة تقتضى الإشارة إلى أننا فى هذه الرواية مع "مفارقة" من نوع مختلف، فالكاتب فى هذه الرواية يدخل مع بقية الشخصيات فى صميم لعبة الرواية، لا يتعالى ولا يتضاءل، يتأخر ظهوره فى الرواية فلا يظهر إلا فى الفصل الخامس وهو يتكلم بتواضع شديد، يقول:"لست كاتبا، وإنما أنا مجرد إنسان يحاول أن يعطى انطباعات عن هذا العالم مثلما سبق للآخرين أن أعطوا انطباعاتهم ومثلما سوف يعطى الآخرون انطباعاتهم فى المستقبل القريب أو البعيد!

ثم يقول الكاتب لحبيبته التى تلح عليه لكتابة رواية:

"قبل ثلاثة آلاف عام كان الناس متيقنين مما سوف يحصل لهم، كانوا يعدون قبورهم، ويحنطون أجسادهم، وكانوا متيقنين من أنهم سوف يبعثون، لكن طيلة هذه الثلاثة آلاف سنة حصل شئ مريب، فهناك من صعد إلى الجبل، وهناك من صلب، وهناك من شجت رأسه! وأصبحنا ياحبيبتى نصلب بعضنا بعضا، ونشج رؤوس بعضنا أو نحمل الأسلحة ونصعد إلى الجبل".

"ماذا أستطيع أن أكتب إذن عن رجل يتجول على شاطئ الأطلسى ولا يريد أن يتزوج؟ ذاك شأنه ولا دخل لى فيه على الإطلاق".

وتقول له حبيبته فى موقف آخر:

"لست متفقة معك، إنك كاتب، وإن تكن تعترف بأنك كاتب"

ويقول لها:

"أعرف أن كتابة كتاب واحد خير من كتابة ألف كتاب، إن ألواحا قديمة سوف تظل خالدة فى أذهان الناس، لكن ما الذى استطاعت أن تغيره كل تلك الكتب أو الأفكار المكتوبة على الجلود أو الأحجار فى سلوك الناس، لقد تغطرسوا منذ عهد أطلنطا الغارقة، بكل تأكيد لقد كان بين أولئك الناس حكماء ومفكرون، ولكن لم يفهم أحد كلامهم، كانوا غرباء عن الآخرين لكن الله دفن الجميع تحت الأنقاض".

فى لحظة أخرى تقول حبيبة الكاتب له:

"اكتب عن حبنا، قل لهم بأن هناك اثنين فى زمان ما تحابا"

ويقول الكاتب لها:

"الحب شئ جميل، ولكن هناك من يشوش على من يحب فيجعل الحب كراهية!"

وفى لحظة أخرى يقول الكاتب لنفسه:

"الرجل والمرأة يبدوان على وئام، لكنهما مفترقان روحيا، كل واحد منهما يجذب الحبل لكى يهزم الآخر، ولكن فى النهاية ليس هناك مهزوم أو منتصر، فالنصر للموت فى آخر الأمر".

من خلال هذه الاقتباسات، التى ترد على لسان الكاتب والتى هى مجرد أمثلة تطل علينا إشكالية المعرفة من منظور تاريخى وكونى، وإذا كنا نلاحظ أن سؤال المعرفة يظهر بوضوح عند البطل من منظور اجتماعى فإنه كان يظهر استخفاءً من منظور تاريخى وكونى أيضاً. إذا صحت هذه الملاحظة فإنها تفتح الباب واسعا أمام المفارقة الثالثة فى بناء هذه الرواية!

المفارقة الثالثة:

والمفارقة الثالثة هى أن البطل الذى يريد الكاتب أن يكتب روايته عنه هو الكاتب نفسه، وأن الرواية فى جوهرها هى نوع من السيرة الذاتية للكاتب. فهى إذن ليست رواية أصوات متعددة بل هى رواية صوت واحد متعدد المستويات، وأنه يحاول أن يكتب هذه السيرة بتردد شديد، فهو متردد فى معرفة الحقيقة حتى بالنسبة لذاته، وبالنسبة للمجتمع الحقائق المجانية السهلة هى المتاحة، أما بالنسبة للتاريخ والكون فالحقائق الكبرى لاتزال فوق المنال! والأدلة التى نقدمها على هذا التفسير للرواية هى:

أولا: أن جميع الشخصيات فى الرواية تظهر بلا أسماء، دون أوصاف جسمية مميزة لهذه الشخصيات، باستثناء وصف شخصية البطل الذى كان من المفروض أن الكاتب سوف يكتب رواية عنه، فقد جاء فى وصفه أنه كان يرتدى نظارة سوداء، وهو وصف يخفى أكثر مما يظهر، وهذا يتفق مع خطة المؤلف الحقيقى فى التمويه على حقيقة شخصية البطل على الأقل أثناء قراءة الرواية، فربما لو خلع البطل هذه النظارة لأدركت حبيبة الكاتب- التى تعرضت لمعاكسة منه- أنه هو الكاتب نفسه!

ثانيا: أن التجليات المتعددة، فى المواقف المختلفة التى ظهرت بها إشكالية سؤال المعرفة، حين يكون الإنسان هو صانع المعرفة وموضوعها فى الوقت ذاته، كانت واحدة فى جذورها العميقة لدى البطل ولدى الكاتب.

يقول البطل عن الكاتب الذى يشعر بأنه يترصده:

"لا أدرى من أين جاء؟ ربما كان جارى فى العالم الغيبى الذى جئت منه؟ ولا شك أنه عالم أحسن بكثير من هذا العالم الذى أنا فيه، والذى يصيبنى فيه أرق

ومـرض، وأرى فـيـه وجـوها عـابسـة وأخـرى صـارمـة ربما كـان الكاتب يحـمل نـفس أفكارى!".

ومن الطبيعى أن يكون ظهور سؤال المعرفة على مستوى الرؤية المجتمعية، يأتى أولا فى حياة البطل الذى يمثل فى ضوء التفسير الذى نؤثره المرحلة الأولى فى حياة الكاتب، وأن يكون ظهور سؤال المعرفة على مستوى الرؤية التاريخية والكونية يأتى على لسان الكاتب الذى هو البطل فى المرحلة الأخيرة التى يفكر فيها فى كتابة سيرته الذاتية!

ثالثا: يكفى هنا أن نقارن بين ما جاء سابقا على لسان البطل "أنا لا أخاف الموت، وإن ما يرعبنى بحق هو الحياة" ثم ما جاء بعد ذلك على لسان الكاتب وهو يتحدث عن الشد والجذب لحبل العلاقة بين الرجل والمرأة، حيث كلاهما يسعى إلى تحقيق النصر على الآخر،يقول الكاتب:"ليس هناك منتصر ومنهزم؛ فالنصر للموت!".

فرؤية الشخصيتين للموت واحدة، والفارق الوحيد هو بين رؤية الشاب ورؤية الكهل؛ البطل فى شبابه، والكاتب وهو البطل نفسه فى كهولته!

رابعا: الرواية إذن بكل شخصياتها هى سيرة ذاتية وليست رواية أصوات متعددة، رواية صوت واحد متعدد الطبقات تدور حول سؤال المعرفة من البطل إلى الكاتب من الشباب إلى الكهولة، وحتى حين يتصل الأمر بالفتيات البئيسات اللواتى يلتقى بهن البطل والكاتب على المقهى أحيانا ، فإن إحدى الفتاتين تقول لزميلتها عن الكاتب:"أعرفه ولا أعرفه" أليست هذه الإجابة هى اللحن الرئيسى فى هذه الرواية البديعة.

عبد المجيد، هو أن قدر الرواية أن تكون متجاوزة لنفسها ، محكومة بتوترها الذى يدفعها- فى الثقافة الواحدة، ولدى الكاتب الواحد -إلى البحث عن نفسها ، فى صورة نص مختلف عن كل نص سابق، وعالم لم يوجد من قبل ظل مجهولا أو منسيا ، لايجب تجاهله و نسيانه، بغض النظر عن النتيجة، وسواء نجحت فى مسعاها أو فشلت، فهى تبقى إبداعا أكثر قدرة

بانوراما للمشهد الروائى فى مصر

إدوار الخراط

ما أصعب هذه المهمة التى أوكلت إلىّ فى أن أقدم- فى فسحة من الوقت هى بالضرورة محدودة ومحددة- بانوراما للمشهد الروائى فى مصر الآن.

قصارى جهدى فى هذا المجال أن أطرح قراءة لهذا المشهد، ليست إلا اقتراحا ممكنا أو محتملا من بين اقتراحات أخرى، هو اقتراح لامفر من أن يكون جزئياً أو مجتزأً، وبكل ما يسعنى من مقدرة على موضوعية، فلا مفر من أن يكون هذا الاقتراح صادراً عن رؤية خاصة.

بهذه التحفظات إذن يمكن أن أقول إن ثم «مجرى رئيسياً» للرواية المصرية ، يرفده أو يواكبه مجرى حداثى، ولا أقول هامشى أو ثانوى، أو مما يدور فى مثل هذا السياق.

وواضح، بل يكاد يكون بديهياً ومنطقياً وضرورياً على نحو من الأنحاء، أن المجرى الرئيسى للرواية المصرية يصدر عن أو يتأتى من مصدر بارز مرموق ومؤسس.

أبرز كتابه رائد كبير مثل نجيب محفوظ، ورواد يضارعونه المكانة التأسيسية مثل إبراهيم عبد القادر المازنى، ويحيى حقى، ويوسف إدريس، وكثيرون غيرهم مما قد يضيق المجال عن إحصائهم وتقصى ملامح إسهاماتهم.

وفى هذا المجرى الرئيسى تنوع وتعدد وفرادة، وكلها أمور مسلم بها لمن له حظ ولو قليل من الإلمام بما يكتب وينشر من أعمال روائية فى مصر.

وكل تقسيمات أو تنسيبات فى هذا المجال- أو فى غيره من مجالات الإبداع الفنى- لابد أن تكون أولاً تقريبية جداً، وثانياً متواشجة متشابكة مع بعضها بعضا،

فما من مكنة للنقاء الخالص المعملى هنا، وكل تعميم أو تجريد- مهما يهواه أو يشتغل به النقاد المحترفون- لابد أن يدخل عليه شئ من زيغ ولو كان قليلا عن التشخيص الدقيق- إن جاز استعمال هذا التعبير الصارم هنا.

ومع هذا التحفظ الجديد يمكن أن أرى فى الأعمال التى أنسبها إلى هذا المجرى الرئيسى، سمات معينة، وأن أجد فيها، بشكل عام، اتجاهات معينة.

لعل الاتجاه الأغلب هنا هو منحى الروايات التى تعكف على المشهد السياسى أو الاجتماعى العام على نحو أو آخر، ولعل بعض هذه الكتابات قد خرج من عباءة أحد تيارات، ما أسميته فى وقت من الأوقات «الحساسية الجديدة»، وخاصة تيار الحياد الظاهرى والرصد البارد للأشياء والمظاهر وترك هذه الأرض التى قد تكون جدباء وقد تكون خصيبة لجيل جديد من كتاب رواية التسعينيات لكى يعود إلى كنف التقاليد المريحة فى السرد الذى يعالج المسائل السياسية والاجتماعية، إذ يمزج تحليل الظواهر والدواخل، وقد ينحو إلى نوع من العاطفية بل الميلودرامية أحيانا وشئ من مغازلة الشعرية أو الترميز، وقد يستخدم السخرية القاسية التى يمكن أن تكون مرحلة سهلة أو سوداوية قاتمة.

وفى هذا الاتجاه العام نجد روايات المشهد الريفى الفسيح وتشابك العلاقات العائلية وصراعاتها، على النحو الروائى المأثور، كما قد نجد المشاهد أو الفضاءات الجانبية أو الهامشية وقد وضعت موضع الثورة السردية، مثل الفضاءات النوبية أو البدوية.

ولعلنى يمكن أن أتبين اتجاهاً رئيسياً ثانياً على وجه العموم ، فى الرواية التى تنحت قليلا أو كثيرا عن منحاها التاريخى، التى كانت تسقط عليه همومها المعاصرة الحارة لكى تذهب بعيداً فى تقصى أحوال الذات فى محنتها الفيزيقية أو فى نشوتها الغرامية، أو فى تشوفها الصوفى، أو شطحها التراثى الموضوع على مهاد عصرى.

فهل أجد هنا تياراً أو اتجاها ثالثاً خرج عن النقد السياسى المباشر، أو المرمَّز الموجز البليغ فى وجازته، أو المسهب فى التركيب الجيولوجى لمقصده إلى التشريع

الاجتماعى الذى ترفده وثائق تفصيلية تبطن تحت جفافها التسجيلى الصارم حرارة الرفض أو مرارته.

أما روايات ما يمكن أن أسميه قاع المدينة وحواريها وأزقتها وتواشج علاقاتها، فهى تسير فى مسارها التقليدى المشبع بشهوة التفصيلات السردية المسهبة على النمط المأثور، وإن خالط بعضها شطح فانتازى أو ضربٌ فى مجاهل الشبقية الخام العنيفة، فهى ماتزال تنبض بالحياة الروائية القوية، بل العارمة فى بعض الأحيان. ولعل معظم روايات هذا «المجرى الرئيسى»، إذن، لم تسلم مع ذلك من لمسة أو أكثر من تقنيات ورؤى كنت قد نسبتها إلى الحساسية الجديدة التى لعلها أصبحت الآن، بعد نحو أربعة عقود، حساسية كلاسيكية على نحو من الأنحاء، ففى معظم روايات المجرى الرئيسى يمكن أن نتبين سمة أو أكثر من سمات هذه الحساسية، ولعلنى أحددها مرة أخرى على النحو التالى:

-كسر التسلسل الزمنى الاضطرادى فى السرد من الماضى إلى الحاضر، وامتزاج الأزمنة أو تداخلها الحميم.

فك الحبكة التقليدية فى الفرشة ثم العقدة ثم الانفراج والتفسير الحكائى.

- الإخلال بالتوازن المحسوب بين عناصر الوصف والحوار والحكاية والخلفية الاجتماعية والتعليل السيكولوجى وغيرها، بحيث يمكن الاقتصار على عنصر واحد أو أكثر- أو أقل- وتظل للسردية قوتها وفعاليتها.

- تهديد بنية اللغة المكرسة- جزلة أو سلسة على السواء- وافتراع أنواع من اللغات حية ومرنة ومفاجئة حسب مقتضى الضرورة الفنية للعمل، وبذلك تسقط السياقات اللغوية السائدة.

- إسقاط محاكاة الواقع من الظاهر وتوسيع دلالة «الواقع»، بحيث تعود إلى هذه الدلالة فعاليات الأسطورة والتراث التاريخى والحلم والشعر المضمر أو السافر، وهى ليست هنا استعارات أو اقتحامات أو ترصيعات، بل منصهرة فى مادة الكتابة وجوهرها معاً بلا انفصال.

- اقتحام مغاور اللاوعى، أو الغوص فى طبقة ما تحت الوعى وما يتطلب ذلك من إعادة تركيب اللغة على نحو تختلط فيه العفوية بالعمدية بلا افتراق.

- مساءلة- إن لم يكن مداهمة- الشكل الاجتماعى والقيمى والثقافى السائد، أو على الأقل التناقض معه إن لم يكن نقضه، فى العمل الفنى.

- استخدام صيغة «الأنا» ليس للنجوى أو الشكاة الرومانتيكية ، بل لتعرية أغوار الذات وصولاً إلى منطقة مشتركة وملتبسة يمكن أن نسميها «ما بين الذاتيات».

- المساءلة المستمرة وليس الاستناد إلى إجابات مقننة قائمة على نسق عقلى متضمن، ولا التقدم بهذه الإجابات مفصحاً عنها كانت أم مضمرة.

- وأخيرا وليس آخراً تهاوى الحدود المانعة القاطعة بين «الأجناس» الأدبية من نحو الشعر والسينما والدراما والتوثيق أو التقرير التسجيلى، بل والأجناس الفنية «غير القولية» التشكيلية والموسيقية والمعمارية إلى آخره، وتداغمها أكثر من تناغمها وصولاً إلى «الكتابة عبر النوعية» التى تستوعبها جميعاً أو جزئيا وتتجاوزها.

وغنى عن القول أن هذا المفهوم الشامل ليس شكلانياً، بل هو مرتبط ومتفاعل- مع رؤية معينة وإدراك محدد، كما أنه مرتبط ومتفاعل سواء بالحفز أو بالانعكاس- تفاعلا عضوياً بتطور اجتماعى تاريخى ثقافى فى الوقت نفسه الذى قد يطمح فيه العمل الفنى وفقاً لهذا التصور إلى تجاوز الزمنية والتاريخية البحتة، بحثاً عن حداثة دائمة تستعصى على البلى التاريخى أو السقوط بالتقادم.

فإذا فرغنا- ولن نفرغ أبداً بالطبع- من هذه الإيماءة إلى المجرى الرئيسى فى بانوراما الرواية المصرية المعاصرة ، دون أن نغفل روايات لعلها تقع على التخوم بين ما أسميه إنجازات تجمع بين كلاسيكية معينة ومستحدثة، وبين مغامرات حداثية معينة، ولا تتورع عن المزج بين بنية محكمة فى السرد ومساءلة لا عجة لتيمات الوجود والمصير والحب والعدل والفن ، فلعلنى أرى أن الرواية المصرية الحداثية الآن تجرى فى تيارين رئيسيين: هما رواية التأمل والفكر والعمق من ناحية، وفيها الآن إنجازات حقيقية، وتيار الحياد أو العدمية وهى رواية التجريب وما بعد التحديث التى

تفتقت عن أزدهارها الشرس المتواتر (الازدهار البرى أو الحوشى تقريباً) فى عقد التسعينيات من القرن العشرين وحتى الآن.

ولا ينطبق هذا المصطلح- كما لا أحتاج أن أقول- على كتابة تقليدية أو محافظة أو عادية تجرى المجرى الرئيسي المكرس حتى لو كانت قد كتبت فى عقد التسعينيات، ومن غير أن أستفيض فى الحديث عما عرف بأنه مسألة أن «لا قضية فى الفن»، وأن الكتابة الآن لابد أن تدور حول ما يسمى «القضايا الصغيرة» أو ما يسمى «الجسد» أو «ما نعرفه معرفة مباشرة».

إن الإيجاز المخل لهذه المسألة هو أن الزعم بأن لاقضية فى الفن ونحو ذلك هو نفسه طرح لقضية لعلها، بل هى، على جانب كبير من الخطر- والخطورة. وأن النفى هنا هو فى نهاية الأمر تأكيد، وأن إلغاء «القضايا» فى الفن ليس إلا نوعاً من الاحتجاج النهائى على إخفاق القضايا التى شغلت مجتمعاتنا ومثقفينا فى العقود الخمس الماضية، وأدت إلى زيغ فنى أوشك أن يكون سائداً تحت شعارات الفن للمجتمع، والواقعية الاشتراكية،أو النقدية، وما كان يجرى مجراها. ومع كل حُسن النوايا من فريق كبير من أدبائنا أفضت هذه الشعارات إلى فن ردىء كثير وقليل من الإبداع الحق، كما أفضت إلى ألوان من القمع وكبت الحريات وهزائم المشروعات الثورية وحبوط الآمال المغوية.

ذلك كله- ربما- هو الذى يدعو بعض كتاب ما يسمى بـ«التسعينيات» إلى صيحة هى أن لا قضية فى الفن، بينما لا يقيم الفن- باعتباره فنا- إلا قضايا كبرى (وليست شعارات) عن معانى وأسئلة الوجود والعدالة والحرية، وبديهى أن هذه «القضايا» إنما تأتى مضمرة ومنصهرة ومستوعبة فى نسيج العمل الفنى، وهو ما يتبدى بقوة فى أهم الروايات المصرية الحداثية.

فى هذا التقديم الموجز لن أشير إشارات سريعة إلا إلى بضع تقنيات تجريبية، ولعلنى فى هذه الإشارة نفسها أستخلص دلالة منها، أى ألفت النظر إلى «قضيتها».

وواضح كما قلت كثيراً أن «التقنيات» لا تنفصل عن «المضمونات» أو الموضوعات أو الدلالات، وأنها كلها مندمجة ومتداغمة بلا انفصال- أو هكذا ينبغى

أن تكون إذا أردنا أن يسلم للفن منطقه، ومنطق الفن- كما هو واضح أيضاً- غير منطق العقل وغير منطق الحياة العملية أو منطق «الحل الوسط» والاتزان المعقول المحمود.

هذه الروايات لا تسير على نهج منطق عقلى أو عملى أو «مقبول» و«محترم» متواضع عليه بالمنطق الاجتماعيه ، وإن كانت بخروجها على ذلك المنطق نفسه تقول عن هذه المواضعات الاجتماعية ما هو فى جوهرها من فساد وخلل بقوة وأداء جسور، أى أنها- فى النهاية- تتناول قضايا اجتماعية شاءت ذلك أم لم تشأ، أدركت ذلك أم لم تدركه.

منطق الفن- بهذا المعنى- قد لا يكون منطقياً على الإطلاق،وهو مع ذلك المنطق الصحيح الوحيد فيما يتصدى أو يعرض له، أو فيما يشير إليه وما يوحى إليه.

ذلك ما يسود هذه المغامرات أو الشطحات الفنية فى هذه الروايات، وأظنها ضربات تصيب غالباً.

لعل أهم سمات هذه «التقنيات- الرؤى» وهو الشأن فى معظم الروايات التى تتمخض عنها هذه الظاهرة كلها. بم أسميها؟ روايات التجريبية أم روايات ما بعد الحداثة، أم روايات التسعينيات ؟ مع فرادة خاصة- بالبداهة- لكل رواية ولكل روائى، هى:

غلبة تيمات الملاحقة والمطاردة والكابوس، والقهر الاجتماعى والنفى عن الوطن بل عن الذات وإلغاء الهوية أو تعميتها أو تشويهها.

- الحس بالقلق والتهديد وافتقاد الأمان وغياب الاستنامة إلى المقرر المكرس السائد.

- الالتباس بتراكب الشخوص والأمكنة والضمائر.

- اقتحام ما وراء الواقعية وتمزق النسيج «الواقعى» .

- التشظى- أو على الأدق التشظية، أى فعل التشذير والتمزيق المقصود المتدبر، تقنية ورؤية معاً لما هو «واقع». وطبعا الواقع مفهوم عريض شامل يحتوى فى طياته

على اللاواقعى أو على اللا منطقى، وعلى ما هو مرفوض فى العرف الاجتماعى السائد.

- رفض - أو حتى دحض- السلطات سواء كانت سلطة الأب أو الجد أو الأسلاف (بأى معنى شئت) أو حتى سلطة الفن المقنن السائغ «الجميل» إلى أن نصل إلى رفض سلطة المعنى، ودحض قيمة الدلالة، والتبرؤ من القضايا، ومعنى ذلك- كله (انظر هأنذا أعود إلى قضية المعنى..) معنى ذلك، بطبيعة الحال- الافتتان بهذه السلطات والحس اللاذع العميق بسطوتها، وربما الوقوع تحت سطوتها من باب التمرد على هذه السطوة نفسها.

وهى خصائص أو سمات قد تجتمع فى نص واحد أو تتفرق على نصوص عدة.

ولعل ما يميز القص الحداثى الآن أنه إذ يقوم بتذليل العلاقات بين الأشخاص والأشياء، فى داخل النص، إنما يفعل ذلك على نحو يوحى برابطة خفية بينها جميعاً- هذا ما أقصده بالتداخل وليس مجرد تجاور المتنافرات، وإنما هو تضافرها فى مستوى عميق.

إذا تلمست بعض تقنيات القص الحداثى الآن فلعلنى أقترح الإشارة إلى أمور منها مثلا:

- تراسل الشعرية مع الوثائقية.
- الولع بتفصيلات «المشهد- المسمع- الملمس»، مما قد يقتضيه ذلك من تلاحق النعوت .
- تبادل السرد من خلال ضمائر الغائب والمتكلم.
- دائرية البنية الروائية فى مجملها.
- اعتماد الانتقال من الرصد الخارجى إلى الغوص الداخلى عن طريق وصلات لفظية مخاتلة أو تقاربات دلالية.
- ثم نظرة النص إلى ذاته فى مرآة النص نفسها وهو ما يعرف بالكناية الشارحة، أوما وراء الكتابة (الميتا كتابة).

وبما يجرى فى هذا السياق أيضاً أن الرواية أو القصة الحداثية تفتقر-عن حق- إلى التوازن التقليدى بين العناصر المفترضة أو المألوفة فى السرد، عناصر الوصف، والحكى ، والحوار والتعليل، بحيث تتكون منها الوصفة المأثورة للرواية البلزاكية أو المحفوظية مثلاً، بل قد تجنح القصص الحداثية إلى الرصد الدقيق الذى تعنى به عناية أكبر مما تعنى بسائر مقومات هذ. الوصفة التقليدية، وإن كانت لا تغفلها. وعلى سبيل التدليل، فإن هذه القصص تعورها الحوارات المرسومة المفهومة المتعادلة فى الحجم- وليس بالضرورة فى «الوزن» الروائى- مع الهواجس الداخلية. ولعل فى هذا التفاوت الكمى بين تلك العناصر «حواراً» من نوع آخر، أى أنه حوار بين عناصر العمل القصصى وليس مجرد تعادل كمى، وهو- وحده- ضرب من الحوار الأعمق والأخفى والأفعل- من ثم- بين هذه العناصر.

وفى هذا السبيل أيضاً قد نجد الأسلوب- أحياناً- ينحو منحى دقيق يذهب إلى حد تلاحق ثلاثة أو أربعة نعوت أو أكثر، حتى لا يكون ثم مجال على الإطلاق لأى نوع من التجريد أو التعميم أو التبسيط- هذه آفات معطبة إن لم تكن موظفة بحنكة وقصد بالمعنيين: العمد، والنبو عن السرف.

تأتى بعد ذلك تقنية هامة ومحورية فى بناء القصص الحداثى، أعنى بها تبادل ضمائر المتكلم والغائب، أو تداخلها، بحيث ينساب النص من أحدها إلى الآخر على نحو فيه إحكام، وما يكاد يخايل بأنه عفوية غير مقصودة- وليس بها.

ومن هنا يتراوح النص بين الحكى بضمير الغائب أو بعين الراصد الخارجى، وبين أصوات الشخصيات بضمير المتكلم الفرد أحيانا، أو ضمير المخاطب الذى هو نفسه الذات، أو ضمير المخاطب الجمع الذى تندرج تحته الذات المتحدثة.

وأخيراً وليس آخراً:

العضوانية (وليس مجرد الجسدانية) وهى ليست شبقية إيروطيقية، بل هى تنم عن مشاغل بعضوية الجسد، حتى بما يكاد يجرده من الجوانب الملازمة الحتمية للجسد، أعنى جوانب ما يمكن أن نسميه «الروحانية» (مع كل التحفظات على هذه الكلمة) أو

الجوانب الإدراكية، أى الوعى بالذات، الوعى هنا هو ما يجعل العضوانية تختلف عن «الجثمانية» أو عن الجسد المجرد المنزوع عما يجعله جسداً لا مجرد «جثة».

هذا إلى أن هناك فى هذه الروايات على الأخص - فضلاً عن روايات التأمل- تعدد ما قد يصل أحياناً إلى حد الاختلاط بين مستويات الإدارك والأداء معاً، بين العامية والفصحى السلسة، بين صيغتى التقرير النظرى والسرد القصصى، وبين الإيحاء باللامبالاة من ناحية وبالهم الذى يقض العقل والروح والجسد- من ناحية أخرى.

هذه روايات تجريبية جسور فى كلا التيارين الرئيسيين، وهى جديرة بالاهتمام والاحترام النقدى.

على أننى لا أريد أن أغادر بانوراما هذا المشهد كله دون أن أشير إلى عدة ظواهر فيه، أو أن أجمل ما لعلنى قد بسطته تفصيلاً:

منها أن الكتابة الروائية التى تستلهم الحدوتة الشعبية، بل تستلهم لغتها وخطابها، مازالت تشق مسالكها الجديدة بقوة وببكارة ملحوظة.

ومنها الكتابات الروائية التى تغرق فى التورط السياسى و اللفظية المباشرة حتى تتبنى اللغة العامية تبنياً كاملاً. ومنها الروايات التى تتناول مساحات مسكوت عنها فى التاريخ المصرى. ومنها الكتابات الروائية التى تعيد إحياء صياغة المقامات العربية القديمة فى أشكال - ورؤى- مستحدثة وبقدر من المفارقة والسخرية والشاعرية فى المغامرة الروائية.

ومنها أساسا كتابة التخابيل والتهاويل حيث الواقعية بكل دقتها التقليدية تمتزج بالواقعية السحرية ،ومن ثم تسقط الحدود بين ظاهرية الواقع العينى المرئى والمحسوس وبين الخيال والاستيهامات المضفورة بنسيج ما نسميه الواقع اليومى، أو الحلمى، البرَّانى، أو الجوَّانى على وجه السواء.

ومنها كذلك ظاهرة الكتابة الروائية التى أشرت إليها تحت عنوان الكتابة عبر النوعية، حيث تنصهر بالسرد المضطرد على سننه شرايين ضاربة فى جسد هذا السرد

من الكتابة الشعرية أو الحوارية المسرحية أو المشهدية السينمائية أو حتى استلهامات الفنون غير القولية على نحو تقنيات ورؤى الإضاءة والتنغيم الموسيقى أو التكوينات النحتية أو التشكيلية أو المعمارية.

وأخيراً وليس آخراً بالطبع، فإن ظاهرة قد استرعت الانتباه فى السنوات القليلة الماضية هى ظاهرة الكتابة التى سميت مرة بكتابة البنات أوالكتابة النسائية. وقد تدفقت على الساحة الأدبية المصرية إبداعات منها لها سمات خاصة ونكهة خاصة على تنوع اتجاهاتها ومنازعها. ولعل هذه الكتابة أحفل بالشاعرية وأقرب إلى رومانسية معدية وتسرى فيها شرايين منعشة من اهتزاز الشاعر والحنو وتأمل القضايا الكبيرة أحياناً أو الإغراق فى التفاصيل الصغيرة والجسدانية أحيانا أكثر، مما قد نجد من تحييد صارم أو تشيىء صارم فى كتابة التسعينيات بوجه عام.

النقطة العامة الثالثة والأخيرة فى هذا المجال أن الكتابة الجيدة هنا ليست مطابقة فى كل الأحوال لما يسمى بـ «الكتابة النسوية Feminist" أى الكتابة التى همها وشاغلها الشاغل تمييز المرأة والاحتجاج على الغبن الواقع عليها ومناصرتها ظالمة أم مظلومة. هذه قضايا مجالها العمل الاجتماعى لا العمل الفنى بالضرورة وعلى سبيل الأولوية.

ومن ثم فإن الملاحظة المنعشة الأولى على معظم كتابات فارسات هذه الكتابة- وهن لسن بالقطع أمازونات- أنها قد برئت لحسن الحظ من شبهة النسوية -Femi nism الصارخة، وإن كان من البديهى أن الحساسية الأنثوية لها تجلياتها الحتمية، بشكل ما ، فى كتاباتهن.

أعود فأقول من جديد إن هذه النظرة إلى بانوراما الرواية المصرية هى اقتراح وليس تقريراً، وهى سؤال وليس إجابة. وبديهى أنها مطروحة للنقاش وتقليب وجهات النظر والاستكمال ومزيد من التحديد والتفصيل والتدقيق.

"خميل المضاجع" للميلودى شغموم

بهاء طاهر

فى هذه الرواية الجميلة هل يفسر الميلودى شغموم الحياة بالأسطورة أم العكس؟ أو بعبارة أخرى هل الحياة هى التى تصنع الأسطورة لأغراضها ثم تتجاوزها؟

هو يدفعنا فى البداية لأن نصدق أن الأسطورة تفسر الحياة، بل ويشرح لنا الرموز لنعرف ذلك إن كان يساورنا الشك فى الفهم. غير أن القراءة المتأنية تثبت لنا أن هذا نوع من المكر الفنى. فالمأساة، كما سنرى، لاتتولد فى الرواية من صراع بطولى كصراع الأساطير ، ولا من حوار جليل كحوار سوفوكليس، بل من رتابة الحياة اليومية ومن عامية الحوار. المأساة لا تتشكل من هزيم كرعد الآلهة، بل من صرير رتيب متكرر لباب غير محكم الرتاج، يصفق ويفتح بلا انقطاع فى أزيز بطئ متصل، فلا هو بالمفتوح ولا هو بالمغلق، بل يترك الأبطال ويتركنا معهم فى سديم لا نموت فيه ولا نحيا.

التضاد الحاد بين الجليل والمألوف هو فى نظرى محور رئيسى لهذا العمل البديع. ينصب لنا المؤلف الفخ منذ البداية حين يقدم أسطورتين جديرتين تماما بأن تجدا مكانهما فى تحولات أوفيد، وبأن تقرأ إحالات لهما فى أى إلياذة أو أوديسة. غير أن مؤلفى هاتين الأسطورتين- يا للعجب!- هما: موظف حاصل بالكاد على شهادة الابتدائية، ومذيعة فى إذاعة محلية {أو جهوية} تعثرت أو تعسرت فى أولى سنوات دراستها للطب، لكنها أبدعت سفرا للتكوين إلهته الأولى هى الأم العظمى magna mater- الإلهة الأرض الغاية "غاية"- التى خلقت السماء الذكر "نور" واقترنت به فأنجبت منه "قرونة"، وعاشرت كليهما فكان فى الأرض بشر، ثم سالت دماء فقتل (قرونة) أباه وأخاه (نور)- أو كاد- لكى يستأثر بالأم العظمى. سالت الدماء وهذا هو أصل الشر فى "البشرية" كما يقول سفر التكوين الموجز هذا، ثم خلق (نور) الإناث

وسلط بناته على الذكور من ذرية غاية فظهرت البراكين والزلازل والجفاف وكثرت العواصف وثارت العواطف، وظل نور يشتكى من علياء السماء "لا أحد يحبنى فى البيت" وقالت غاية "يلعن أبو اليوم الذى خلقت فيه الذكر"!

ولهذا السفر تكملة كتبها "على الرمانى" وإن تكن أسبق فى التأليف من غاية، وهى أسطورة "وهمية". أخلى جيل الآلهة الكبار الأوائل مكانهم للعماليق وللذرية التى تختلط فيها دماء الآلهة بدماء البشر، وكانت بذرة البغضاء القديمة تعيش فى شخصية "الحيراء" ابنة زيوس كبير الآلهة وزوجة القائد الحربى ألفيليوس الذى تجرى فى عروقه دماء العماليق، وعندما بلغ ألفيليوس من العمر أرذله أهملت الحيراء شأنه وفكرت:"رجل فى مثل هذه السن وفى هذه الحالة من المرض يجب أن يترك مكانه لأولاده،" وإذ تتعجل موته يستدعى ألفيليوس معشوقته القديمة "وهمية" ابنة ألفروديت، التى قد تكون هى أفروديت، ربة الجمال والوفاق، التى تخوض صراعا مع الحيراء لاتستخدم فيه القتل ولا الشر، بل الحب والصبر، وتوصى ألفيليوس بتلك السماحة سائلة أياه بين الحين والحين: "أما زلت فى الخط؟" فظل يكرر كل مرة إلى أن انتصرت المكائد وأسلم الروح:"نعم، مازلت فى الخط". ويقول على الرمانى فى أسطورته:"وهمية فى غالب الأساطير تتسلل خلسة إلى خاطر الرجل والمرأة لتمنح الحب وتعيد التوافق والانسجام" ولكن لاحظ من فضلك ما يلى"فلا ينتج عن ذلك إلا الخراب"! وفى البدء مع ذلك، لم تكن الأساطير، بل واقع من تفاصيل يومية- أو بالأدق ليلية- لحكاية عادية تماما: برنامج إذاعى عنوانه "لا تخف من مشاكلك فهى غذاؤك ".(عنوان جدير بأن يضعه فرويد كما تقول إحدى الشخصيات) هو واحد من تلك البرامج التى تزحم الأثير فى كل العالم والتى تشغل الناس والهواتف على مدار ساعات مع مقدمى برامج متدربين جيدا على لعب أدوارهم: أى على التواطؤ المشترك مع المستمعين الذين يتظاهرون بأنهم يبحثون عن حل، فيتظاهر المذيعون بدورهم بأنهم يساعدونهم على إيجاد حل، وتجرى الأمور فى هذا البرنامج الذى تقدمه السيدة جميلة أشهر مذيعات تلك الإذاعة الجهوية (أو المحلية كما نقول فى مصر) فى مسارها المرسوم. موضوع الحلقة هو "تشغيل الجامعيين العاطلين فى العالم" (لا فى الوطن وحده بل فى العالم!) وانهالت المكالمات على السيدة جميلة من أنحاء المغرب تقترح

الحلول لهذه المشكلة العالمية،حلول سهلة أو مستحيلة، واحتدم النقاش والعراك بين الخبراء والهواة، ولكن فجأة ينقطع ذلك الاسترسال بمكالمة خارجة عن السياق. فها هو "سى على" يدخل فى الخط: لديه مشكلة، مشكلة خاصة جداً، تستقبله السيدة جميلة بلطفها المعهود. من هو؟ موظف متقاعد. كم عمره؟ ٧٤ عاما. هل هو متزوج؟ نعم. ولديه أولاد؟ ستة هم: أستاذ جامعى وطبيبة عيون وضابط فى الجيش وقاضية وخبير حسابات وموظفة فى بنك. كلهم يعملون؟ لا أحد منهم يعانى من مشكلة بطالة الجامعيين. إذن ما المشكلة؟

المشكلة- كما يقول سى على-: أن لا أحد يحبنى فى البيت!

سيظل سى على على الخط وفى الخط ويأخذ و قت المستمعين الآخرين يشغلهم بمشكلة خارجة عن خط البرنامج، ولكن السيدة جميلة تصغى له رغم احتجاجات المستمعين المتكررة على هذا المتطفل. ولزمن يبدو لا نهائيًا سيقتصر الحوار على هاتين الجملتين- السؤال هل مازلت على الخط؟ والرد نعم: مازلت فى الخط.

اختل تواطؤ الكذب بين المذيعة والمستمعين ليحل محله تواطؤ على لحظة من الحقيقة! وستفقد المذيعة السيدة جميلة وظيفتها بسبب تلك الفضيحة على الهواء. سينهى رؤساؤها لحظة الحقيقة بقطع الخط والبرنامج وبإيقافها عن العمل.

الراوى الرئيسى فى الجزء الأول من الرواية هو الأستاذ الجامعى ابن السيد على الرمانى، هو الذى يتعرف على صوت والده ويحكى لنا "أسطورة وهمية" التى ألفها والده، واسمه الحقيقى علال مختار، على لسان مؤرخ إغريقى وهمى اسمه ألزيدوس. ألف علال مختار (أو على الرمانى) هذه الأسطورة قبل عشرين عاما من بدء الأحداث، كما قلت، أى قبل ليلة المكالمة الهاتفية، وبعده بسنة ألفت من تسمت بفاطمة الطيبى أو ف.ط. أسطورة غاية وأبنائها وروتها على لسان المؤرخ الوهمى نفسه، ألزيدوس.

هل التقيا؟ علال مختار وفاطمة الطيبى، أو بالأحرى فريدة بيطيط، أو فى واقع الأمر السيدة جميلة نفسها فى أى وقت؟

الابن يرجح أنهما لم يلتقيا قبل تلك اللحظات المشحونة على الهواء.

على أية حال، فإن كاتبنا الكبير لا يحب الألغاز، على الأقل ليس هذا النوع من الألغاز؛ لأنه يدخر لنا ألغازاً أكبر وأهم.

من هنا فهو يتولى تفسير ما قد يغمض على أى قارئ (أو هكذا يتظاهر أيضا) فيقول بالنص: واضح أن غاية التى خلقت السماء والزمان وأن وهمية التى تغدق المحبة والوئام هى، بمعنى ما، السيدة جميلة التى تشرح قلوب المستمعين وتمدهم بالطمأنينة والأمل، كما أن نور الذى ولد وربى ألفيليوس الذى حارب إلى أن فقد بصره فأصبح يعانى من "الوحدانية"(أو كما نقول هنا الوحدة) وتعلق بوهمية، هو على الروماني، أو على الأصح هو علال مختار.

فالذى يجمع بين هذه المرأة وهذا الرجل بيّن: الوحدانية! وقد قرأت "وهمية" فأدركت ذلك وقرأ "غاية وأبناؤها" فأحس بذلك، منذ اللحظة الأولى. قد نرجع مرة أخرى إلى جميلة أو إلى فريدة بيطيط، أما الآن فنحن، والجزء كبير من الرواية، مع علال مختار ومع سؤاله الكبير "كيف وصل علال مختار إلى على الرمانى"، أى إلى هذا الحد من نور وألفيليوس؟ لماذا رفع السماعة تلك الليلة ليدخل فى الخط من جديد؟ لماذا أصر على أن يدخل فى وحدانية تلك المرأة عبر الهاتف؟ ما بقى من فصول أو معظم ما بقى، هو محاولة للإجابة على هذا السؤال، بالرجوع إلى أيام من حياة علال مختار قبل تلك الليلة الفاصلة.

وهى حياة عجيبة حقا تلك التى يعيشها فى البيت مع، وبعيدا عن، زوجه وأبنائه الستة. اقتطع لنفسه مساحة صغيرة مكان خزانة الحمام {متران فى مترين ونصف} وصنع لنفسه غرفة فيها سرير ودش ومرحاض ومكتب ورفوف لمكتبة ولشرائط الأغانى التى يحبها، ولم يُزِل من الغرفة أنابيب الحمام، فكانت الأنابيب تزحمها أكثر من الأثاث!

وفى تلك الغرفة السجن، اعتزل علال مختار أسرته والعالم، وأصبح فى بيته رهينا لمحبسين: غرفته، الزنزانة تلك، ووحدانيته!

لا نعرف الكثير عن طريقته لقضاء وقته ساعات النهار، لكننا نعرف جيدا نظام المساء. هو يخرج إلى المقهى ليلتقى بأصدقائه الأربعة المتقاعدين مثله، ينهى صلوات اليوم بفريضة العشاء، فالحسنة تمحو السيئة، يذهب إلى النادى مع جماعة المقهى نفسها، يشرب قليلا، بعض كئوس قليلة من النبيذ وزجاجتى بيرة، يرجع متأخرا، يدخل محبسه ليلوم نفسه ويشتمها. يبشرها بالفرج القريب بأن هذا اليوم هو آخر أيام الوحدانية، آخر أيام الجحيم. يقول لنفسه "الجحيم أن تجد نفسك كل يوم ولسنوات عديدة تكرر ما لاتحب، ما لاترضاه فقط لا غير! "كل صباح، حوالى التاسعة، كل ليلة حوالى الثانية يلوم نفسه، يشتمها على الاستمرار فى السهر وتناول الخمر، على إدمان التدخين، على تحمل هذه الوحدانية!

متى بدأ ذلك المرض- الضجر، العزلة، الوحدانية، منذ خرج إلى المعاش؟ قبل ذلك بسنين؟ منذ بلغ الخمسين من عمره؟ قبل ذلك بكثير؟

أيام علال مختار سؤال واحد ممتد عن سر ذلك العطب الذى شوه روحه، وعن مصدر الخطأ الذى تراكم وتكلس فى داخله.

لماذا لا أحد يحبنى فى البيت؟ على المستوى الأول هناك ذلك الإحساس باللا جدوى، لا لأنه خرج إلى المعاش ولكن لأنه وجد نفسه فى بيته زائدا عن اللزوم. تمت المسألة بخطى تدريجية ولكن مؤكدة، الزوجة مشغولة بالصغار، بتربيتهم، بطعامهم، بحل مشاكلهم فى البيت. يكبر الأولاد فينشغلون بدراستهم، بمستقبلهم العملى، بوظائفهم، بحياتهم خارج البيت وبعلاقاتهم الشخصية، وبحياتهم المشتركة فى البيت. بالتدريج يشعر أن الوحدانية فى البيت مفروضة عليه. أنه مثل متسول يمد يده إلى أهله يطلب منهم صدقة لوجه الله، شيئا من العناية، شيئا من الوقت، شيئا من الكلام، شيئا من المحبة، شيئا من الشفقة فقط لا غير، فقط... ولا يد ولا عين ترفع.

كان علال ينشد الفرح فى بيته. كان يريد أن يحول مؤسسة التفريخ، كما قال إلى مؤسسة للمتعة. ولم يعرف كيف. تحولت المعاشرة الزوجية إلى طقس آلى مقيت قبل أن يقرر الكف عنها نهائياً، يستبطن ذاته المرة تلو المرة، أنا لا أستطيع أن أحب زوجتى.. أو فشلت أن أحب زوجتى.. أو لماذا رغم كل ما فعلت لم أستطع أن أحب

امرأتي.. أو لماذا رغم كل مجهوداتها فشلت أن أحبها؟ كلها عبارات حمالة أوجه ولكن خلاصتها أنه لا حب في حياته ولا مودة.

يرفض علال الحلول السهلة. أن يلجأ إلى امرأة أخرى أو نساء أخريات كما فعل غيره. يفخر بنزاهته، بأنه لم يخن امرأته قط.

ربما كان إدمانه الخمر بديلا لممارسة الجنس، فالقنينة التي يعاشرها السكير هي أيضا في استدارتها وانسيابها أنثى بلا أعضاء كما تفسر إحدى الشخصيات. تعويض فج وفاشل يكون هو أول من يدرك فشله.

فها هو يشعر رغم كل شئ أنه إنسان مات وعاش ظله، ولكن هذا الظل يتعذب بحثا عن أصله. ها هو يرى نفسه في مضجعه و قد تحول خميل الفراش إلى خمالة، إلى أهداب تنمو كالفطر في الفراش على الجسد وتخنق الروح خنقا، هل فاته زمانه وأخطأه الموت؟! أهي الشيخوخة؟ فقدان الحب، فقدان الغاية؟

كل تلك الأسئلة قادت علال مختار إلى على الرماني إلى وهمية، حلم السعادة والانسجام المستحيلين، إلى فريدة بيطيط إلى السيدة جميلة، إلى لا أحد يحبني في ال...!

ما الذي كان يطمع فيه من وراء هذا الاعتراف، هذا البوح على الأثير لوهمية؟ للا أحد في حقيقة الأمر؟ أهي استغاثة أخيرة أم إدراك نهائي بفشل المسعى إذ تصرخ "يا من هناك "فلا يجيبك غير رجع الصدى لأنه لا أحد هناك؟

ولكن قد يرتد إليك صراخك أيضا في سخرية مريرة.

فحتى ذلك الجزء من الرواية، أي قرب نهايتها، تركز الأحداث والتحليلات والاستبطانات على شكوى علال مختار من زوجته. يرى نفسه في صورة ذكر النحل الذي امتصت زوجته خصوبته لتعيش الملكة و يموت الذكر.

ولكن ما يدريه أو يدرينا، فلعل لملكة النحل شكواها أيضاً! هنا تأتي صفحات الرواية الأخيرة، البديعة، لتغلق الدائرة. ما أقسى ما احتملته معه ومنه! لكم كرهت حياتها وهي تحتمل نزواته وتربي أولاده وتصبر على خدمته وخدمتهم"خليتك تعمل غير

اللى فى رأسك؟ هازة عليك صداع الأولاد، وصداع الزمان، ردوا بالكم ولدى، عندك يابنتى.. بوكم مريض.. مقلق.. علال عيان، علال سكران، علال امتمن، علال عند شى مشكل فالخدمة، علال خاصو الفلوس، مقطوع منه الشراب، خاصو الدخان، خاصو النعاس، علال ناعس، علال خارج، علال قايد، علال نبى الله، ما كاين غير السى علال فى الدنيا"! "تعرفت زوجته على صوته فى الراديو وهو يحدث السيدة جميلة عن مشكلة فكانت القاصمة. باحت بما لم تبح به من قبل: من أدراه أنها هى أيضا ليست لديها أشواقها إلى "وهم "يناظر "وهمية"؟ إنها هى أيضا تتمنى لو تخرج من عالم الضرورة المفروضة عليها إلى دنيا أجمل تحلم بها، أو ظلت تحلم بها طول الوقت؟

ها هى بعد انفجارها الأخير والوحيد تخرج من البيت وتصفق الباب مثل نورا إبسن فى بيت الدمية، وإنما وراء حرية خاصة جدا: ستعتكف ما شاء الله فى زاوية جدها سيدى عبد الرحمن إلى أن يطلق الله سراحها.

أما علال فما بقى له فهو الضياع الصريح، السعى وراء الانتحار دون أن يجرؤ عليه، ثم إنه يختفى ويتلاشى فى دنيا الله الواسعة.

وفى البيت تحل البنت الكبرى محل الأم الغائبة، وتقول لأخوتها: حلوها.

ولكن الابن الأكبر يفكر "حذار يا ريم، على أى وجه، وبأى معنى، تعنينا هذه المشكلة حقا؟ يكون ذلك السؤال آخر سطور الرواية ويفتحها على روايات عديدة أخرى.

هل من الحق أن تلك المشكلة لاتعنيه؟ ألا يمكن أيضا أنها ستعنيه ذات يوم؟

إذن، ما هى فى حقيقة الأمر مشكلة السيد علال مختار، دائم التشكى ودائم الاستبطان لذاته؟ إنه ما إن يطرح احتمالات أو مخرجا لوحدانيته حتى يكتشف زيفه. هل كان حقا مقتنعا بأن زوجه وأولاده هم سبب مشكلته؟ ألم يبرئهما ويتهم نفسه فى أكثر من موضع، ألم يتهم شيخوخته وضعفه وجرثومة القلق التى بدأت تنخر فيه من قبل الشيخوخة والتقاعد؟

ماهى تلك الجرثومة؟ وما ذلك البحث عن وهمية فى حقيقة الأمر؟ أليس هو البحث عن ذلك الامتلاء المستحيل فى عالم من الخواء، بحث فاوست العبثى عن مسرات خارقة لا وجود لها فى هذه الدنيا، إذ تئد كل مسرة ذاتها فى لحظة تحققها؟

كل رجل يبحث عن وهمية وكل امرأة تبحث عن وهمها والمشكل الحقيقى يأتى حين يكتشف كلاهما- إن اكتشفا قط- أن الوهم يظل وهما إلى الأبد.

وبهذا، فإن الواقع يتجاوز الأسطورة، كما قلت من قبل، فللأسطورة نظام ونسق ومعنى يفتقر إليها الواقع جميعا. فنحن هنا أمام عمل يسحب كشف المتنبى المروع "إذا ما تأملت الزمان وصرفه، تيقنت أن الموت ضرب من القتل، "يسحبه ليقول والحياة أيضا ضرب من العدم.

وهو حين يفعل ذلك يطلق بكشفه هذا ذاته طائر الأمل؛ إذ يدفعك دفعا إلى أن تتساءل: أم أن الأمر ليس كذلك؟

إذا كنت قد تناولت خيطا واحدا من نسيج هذه الرواية الغنى والمترابط، فإننى لا أغفل عن أن الخيوط كلها تثرى بعضها البعض، وأن البعد الاجتماعى المتمثل فى فشل زواج فريدة بيطيط ثم صعودها المريب إلى أن أصبحت السيدة جميلة ثم سقوطها المدوى، والمتمثل أيضا فى اكتشاف الابن الأكبر لحقيقة القبح والخواء فى حياتنا فى قصة الرهن، بل والمتمثل حتى فى حديث ذلك السياسى الملتزم المتحذلق الذى يتحدث عن "الأزمة" ودورها فيما نشعر به من إحباط، أقول إن هذا البعد يستدعى دراسة مستقلة، شأنه فى ذلك شأن الشخصيات التى يعيش معها علال مختار فى المقهى والنادى، ولكل منهم قصة تبلور جانبا من القضية العامة التى تطرحها الرواية.

ولكننى لم أقرأ هذه الرواية بعين الناقد ولا الباحث، وإنما كروائى أدرك منذ الصفحات الأولى أنه أمام عمل كبير يتجاوز طرح المشاكل المألوفة، ليسأل الأسئلة التى قد يتهيبها غيره، أى ليسال سؤال "الوجود" ذاته بألف لام التعريف، ويستدرجك بفنه المقتدر إلى التأمل والمشاركة ومحاولة الإجابة.

وأنا لست معنيا بقضية التفاؤل والتشاؤم فى الأدب، ولا بإصدار أحكام قيمة من هذا المنطلق الذى أراه ساذجا، ولكن من رأيى أن الإنجاز الفنى الحقيقى هو بجماله ذاته مصدر للتفاؤل والفرح فى واقع ينقصه الكثير منهما.

فشكرا لك أيها الكاتب الكبير.

رواية "خط الفزع" لإدريس بلمليح

حامد أبو أحمد

إدريس بلمليح كاتب وأستاذ جامعي مغربي، وقد قرأت الرواية قبل أن أعرف صفته الأكاديمية، لكن معرفتي بذلك أكدت لي أهمية النتائج التي توصلت إليها أثناء القراءة، ومن بينها هذا الملمح الفكري الذي يمنح رواية "خط الفزع" طابعا خاصا ضمن الإنتاج الروائي العربي. وليس معنى ذلك أن كل أكاديمي مؤهل لتقديم هذا النمط الروائي الذي يمثل فيه الجانب الفكري ركيزة أساسية، إضافة إلى أن جرعة الفكر في العمل الفني إذا زادت عن الحد المطلوب يمكن أن تحوله إلى شئ آخر. ومن ثم لابد من حدوث حالة توازن دقيقة بين الفكر والفن.. وهذا مافعله إدريس بلمليح. وهذا إن دل فإنما يدل على أن فن الرواية في العالم العربي الآن صار أرضا بكراً يمكن أن يدخلها كل طارق مؤهل للعمل والغراس والتفوق. لقد رأينا في السنوات الأخيرة شعراء لا يتركون الشعر ولكنهم لفتوا الأنظار بقوة فيما أبدعوا في مجال الرواية، أذكر من بينهم الشاعر السعودي على الدميني وروايته الفذة "الغيمة الرصاصية". والأكاديميون أيضا في مصر ولبنان والعراق والسعودية والمغرب وغيرها من أقطار العالم العربي كتبوا الرواية، وبعضهم قدم إبداعات مهمة ولافتة للنظر. والأمثلة هنا كثيرة، ومن ثم نكتفي بما نحن بصدده الآن وهو هذه الرواية المتميزة للدكتور إدريس بلمليح.

ونبدأ بالجانب الفكري فنجد أن عمر، وهو الشخصية الأولى في الرواية والتي تحكي لنا حكايتها مع العالم منذ الطفولة، قد تخرج في قسم الفلسفة، لكنه عندما ذهب ليتسلم عمله جعلوه مدرسا للتاريخ والجغرافيا لا للفلسفة. وعندئذ تأكد له أن الفلسفة لا علاقة لها بالواقع، وأنه لابد أن يدرس الجغرافيا أولاً، ثم التاريخ إن أمكن، ويترك الفلسفة للدار الآخرة، وإن كان قد اهتدى في النهاية إلى حل وسط، هو أن

يدرس التاريخ والجغرافيا فى امتزاج مع الفلسفة، ويتمثل هذا الامتزاج فى الصيغة التالية: "علينا أن نحدد حدود الخرائط والمواقع وأن نؤرخ تاريخنا حتى تكون لنا فلسفة لبناء الإنسان والعمارات بشكل متواز". ومثل كل من يشتغلون بالفكر والثقافة والأدب فى وقتنا الحاضر تنتاب عمر فى بعض الأحيان، بل فى كثير من الأحيان، أوقات يحس فيها بغربته عن هذا العالم، وأنه لا يفعل أكثر من أن يكلم نفسه أو يتكلم مع ناس لديهم نفس الهوس الذى لديه. وعندما عثر على غرفة يقيم فيها فى الدار البيضاء لم يعثر على أحد يصاحبه، ومن ثم بدت له هذه المدينة الكبيرة مجالا للفراغ على الرغم من ازدحامها وتناقضاتها المفزعة. فقد لاحظ أن كل إنسان فى هذه المدينة يسير ضد كل إنسان. ثم تبين له أن الأمر فيها ما هو إلا لعبة متناسقة، ينهزم فيها الناس وينتصرون، يأكلون أو لا يأكلون، المهم هو هذه الحركة الدائبة التى لا مثيل لها. يعبرون أيامهم وهم مندهشون من فزعهم. أصبح الخوف من السقوط غولا يتربص بهم. خنقهم خوفهم من الخوف فكاد كل منهم يأكل نفسه وهو يظن أنه يأكل غيره. ولهذا كان عمر يلجأ إلى غرفته الضيقة كلما ضاق بالفراغ الذى يلتهم الناس والأشياء. وقد ملأ الغرفة بكتب ومجلات وجرائد، وعلق فى حيطانها الذابلة صورة محبوبته سعاد ولوحاتها، وغرق - كما يقول - فى عالم هارب من العالم. بل إن وضعه الحقيقى يتجسد فى كلمته التالية: "إن العالم هو الذى يهرب منى، يدمرنى، يريد أن يحولنى إلى حشرة متفلسفة، لأنه تعود أن يحول كل شئ جميل إلى حشرة" (ص ١٩١). ولا يلبث عمر أن يلعن الفارابى وغيره قائلا: "لعن الله الفارابى لعنة أبدية! ما الذى كان يحول بينى وبين أن أكون سمساراً أو قاطع طريق؟ كل شئ قد اعوج، فلماذا لا أكسر رأسى أو أحولها إلى بطاطس؟ وفى الدار البيضاء جلس عمر فى مقهى رخيص أمام فندق ريجنسى، وأخذ يسائل نفسه عن العلاقة بين الفارابى وبين هذا الفندق الذى يكاد نجمه يصل إلى النجم القطبى، فلم يجد أى جواب لتساؤله. فالفارابى جزء من الماضى الغابر الذى لا وجود له، وريجنسى جزء من الحاضر الصاعد إلى السماء، فلا علاقة إذن إلا أن تكون الفلسفة على خطأ، ويكون نجم ريجنسى على صواب. وتكون هذه أيضا مناسبة لأن يلعن أفلاطون وأرسطو، ويوافق أخته على ما قالته من قبل عن الكندى نسبة إلى كندا (ويعنى بها البلد المعاصر الذى يعد من الدول السبع الصناعية

الكبرى) والفارابى الفأربى نسبة إلى الفأر. وكأن الراوى يسخر من كل فكر وكل فلسفة. والسخرية - على أية حال - قيمة فنية وظفها الكاتب بصورة جيدة فى هذه الرواية.

وقد أرجع عمر، فى بعض الأحيان، تراجعاته وهزائمه إلى هذا المزج الذى استحدثه بين الجغرافيا والتاريخ، وفى هذا يقول: "أليس كل ذنبى أننى مزجت التاريخ بهذا العلم البئيس الذى يسمونه الجغرافيا ؟ ليتهم سموها الجغرافانية فاختلطت من ذاتها وأراحونى. أليس ابن خلدون هو الذى علمنى هذا التمازج الرائع؟ فهل يتهمون ابن خلدون أيضا ؟ (ص ٢١٨). وعندما قتلت سعاد، حبه الثانى، واتهم فى قتلها أخذ يتخلى عن خلطه التاريخ بالجغرافيا، وتخلى أيضا عن الفلسفة. وفى دروسه أمام الطلاب استسلم تماما للدروس المقررة، ولم يعد يناقش، ولم يعد التلاميذ يسألون، وأصبح الدرس جافا متوترا يملأ الأعصاب بدلا من أن يملأ العقل والوجدان، وتساوت الخرائط لديه، كما أن الأحداث أصبحت فاترة، وكأنها لم تكن معارك حضارية كبرى خاضها السابقون من أجل سعادة الإنسان وهويته وبقائه. وعندما كان تعاوده هجمة الأفكار كان يحاول التخلص منها بأى شكل، لأنه ود أن يعيش كما يعيش كل الناس. ولهذا وجدناه ذات مرة يخاطب نفسه قائلا: "لماذا أنا هكذا أكسر ذاتى بأفكار لاحد لها ؟ لقد أصبحت هذه الأفكار تأكلنى من داخلى. هل رأيتم إنسانا تأكله أفكاره؟ أليس بإمكانى أن أعيش حياتى فى بساطة تامة، آكل عدسا ولا تأكلنى أفكارى؟" (ص ٢٤٢). وهنا نقع على مقابلة (والرواية مليئة بالمقابلات) بين عالم الفكر المعقد الذى يحلم بإقامة جنة مثالية على الأرض، وعالم الحياة العادية البسيطة التى قد تعطى الفرصة لمن يسيرون فيها بوعى أن يصعدوا بسرعة فائقة دون أن يورطوا أنفسهم فى تعقدات ذهنية أو فكرية.

ثنائيات ضدية:

تقوم الرواية على مجموعة من التقابلات أو الثنائيات الضدية تتمثل فى: - مع المرأة وبدون المرأة: والمرأة هنا ممثلة فى ياسمين حبه الأول الذى ملك على الراوى (عمر)

جماع نفسه، لكنها زوجت لغيره فأصبح كل شئ بالنسبة له عبثا ، لأن محبته التى فقدها كانت هى محور العالم. والآن أصبح العالم بدون محور. وفى هذا يقول: "فليفن العالم بعد ياسمين أو فليسر كما يحلو له. بدأت غربتى تتناسل داخل صدرى. لم أعد أستطيع الانسجام مع الناس، فقدت انشراحى وفرحى إلى الأبد (ص ١٠٦). المرأة تتمثل عنده أيضا فى سعاد التى رآها تشبه ياسمين، وقد أعادت إليه مرة أخرى فرحه بالحياة، لكنها عندما قتلت عاد إلى يأسه وحزنه. ولما ذهب إلى فاس ولم يجدها رثاها بكلمة موثرة وردت فى الرواية على صورة مونولوج داخلى جاء فيه: "لم أجد سعاد فى فاس! هل أنت التى فصلوا مفاصلها عن بدنها أم أنا الذى ذبحونى واقفا ولن أسقط. أرسلوك مقطعة فى حقيبة مهربة! كان بإمكانية أن ألبسك ثوبا ملائكيا وأرقص معك وسط السماء. كيف عرفوا فيك سر الأشياء الجملية ففصلوك عنى. هل أرادوا تثبيتى فى الزمن الميت؟.. إلخ" (ص ٢١٤). وهكذا يكون الزمن بالمرأة حيا وبدونها ميتا.

والثنائية السابقة تقودنا إلى ثنائية أخرى هى ثنائية الفرح والحزن. ونراها ممتدة مع الرواية منذ البداية إلى النهاية. ولهذا نجد الرواى يتساءل ذات مرة: "لم أكن أتصور أن الدنيا ستصير هكذا قاسية منقلبة فظيعة. لماذا نعيش إذا لم نعش للمحبة؟ (ص ١٣٠). وبهذا ترتبط المحبة أو عدمها بالفرح والحزن، الفرح فى لحظة وجود المحبة والحزن عند افتقادها. وبهذا تلعب المرأة دوراً مهما فى تشكيل عالم الرواية وتلوينه وإظهار ملامحه المتناقضة أو الواقعة دائما بين ثنائيتين. وإحساس الراوى بالفرح والسعادة فى وقت المحبة يجعله يتمنى لو يتوقف الزمن عند هذه اللحظة. يقول عن سعاد عندما أخذ يستعد للزواج بها: "أليست هذه امرأة خلصتنى من خيبتى وفزعى. ماذا أريد من الدنيا بعدها. لوتوقف الزمن فى لحظتى هذه لما أعرت لحياتى أى اهتمام. ستكون هذه هى أكبر أمنية أتمناها: أن يتوقف الزمن فى لحظة محبتى! لقد استولى على الخوف من الزمن، فكيف لا أتمنى أن يدعنى فى طمأنينتى بامرأة أعادت لحياتى معناها المنفلت؟ (ص ٢٠٣). بل إن بريكة، وهى المرأة التى شاهدها الراوى فى طفولته وسحرته بغنائها وتحدث كثيرا عن ارتباط جده بها ، هذه المرأة يصير وجودها وغناؤها فرجا ، وعند رجيلها يتحول العالم إلى صمت يشبه صمت القبور. ومما له أهمية بالغة فى هذه الرواية هو أن الجانب الاستبطانى فيها يحول كل شئ وكل شخص وكل علاقة

إلى تيار ينساب فى أعماق النفس، ليؤدى إلى أنواع من التداخل الحميم بين الشخص وما أو من يتحدث عنه، وبين الشخصية والمكان، وغير ذلك من علاقات حميمة يصنعها هذا التراسل الاستبطانى. يقول الراوى متحدثا عن بريكة: "ثم لقيت بريكة. لقيتها فى رحلة البحث البرئ عن أغوار المدينة. أليست بريكة دربا من دروبها الغائرة فى وجدانى؟ أليست جزءا من حيطانها التى ما تكاد تلمسها حتى ينساب داخلك ماض يسيطر عليك؟ ماض يحيا بين الأحجار وثنايا التربة." (ص ١٧).

تشتمل الرواية أيضا على ثنائية وجود معنى للحياة أو عدم وجود ذلك. وهذه الثنائية تقسم الرواية إلى قسمين تقريبا، ومن ثم يدخل نصفها فى منطقة العبث. ونقرأ فى هذا الصدد تعليقا لياسمين، حبه الأول، بعد أن طلقت من زوجها، وأخذ منها طفليها، ثم قابلت عمر مصادفة فأخبرها بجنون صديقه الحميم عبد اللطيف، قالت: "أحسن، لقد اختصر الطريق. تعرف فى الوقت اللازم على أن العالم سيصير مجنونا! لا، أخطأت التعبير. العالم أتفه من أن أصفه بما أصاب صاحبك. عرف أن العالم سينقلب. ستصير الأشياء آلهة. وسيموت الإنسان فى عبادته لها. ستسكننا الرغبة فى أن نصبح جميعا أشياء مستهلكة. تصور أن الإنسان يساوى بقنينة أو علبة من أى سلعة. هكذا نحن نقاس بهذا أو ذاك مما قد نشتريه بدرهم أودرهمين..إلخ" (ص ١٤٦). فهذه الكلمات التى وردت عَرَضًا على لسان إحدى شخصيات الرواية تمثل نوعا من التأمل فى أحوال العالم والتغيرات التى طرأت على الحياة يقابلنا مثله كثيرا على طول الرواية، وهو يمنحها عمقا فى التناول، وقدرة على النفاذ إلى جوهر الأشياء، ومحاولة لاكتناه ما وراء الظواهر الآنِّية. ومن هذه التأملات الفقرة التالية التى وردت ضمن مشهد طويل يعرض فى تيار وعى الراوى. يقول: "هكذا نحن بين الأمل واليأس والأمل. سنظل كما كنا. كتب فوق جباهنا أن نعانى، ونخلق من معاناتنا قمراً بعينين واسعتين يلوح عن بعد ويحدثنا بأن غدنا قريب أويكاد. هكذا نحن" (ص ١٥١).

وفى الرواية كذلك ثنائية البراءة والغش: البراءة متجسدة - على سبيل المثال - فى الجدة وزوجها الضرير، والغش متجسدا فى أحمد أخى عبد اللطيف (صديق الراوى) الذى يمثل طبقة المستغلين الذين هم على استعداد لأن يتاجروا فى أى شئ ويغشوا أى شئ. هناك كذلك البراءة ممثلة فى سعاد والتزييف والكذب ممثلا فيمن اعتدوا عليها

وقتلوها، فقتلوا عنده كل معنى للحياة. وهكذا تمتلئ الرواية بأمثلة كثيرة لهذه الثنائية ويستطيع القارئ أن يقع عليها فى مشاهد وأحداث وأقوال وتأملات كثيرة.

لدنيا أيضا ثنائية الطفولة البريئة الجملية التى يقول عنها الراوى: "للطفولة ذاكرة مضاعفة، ولها أيضا مستقر فى زوايا الذات البعيدة. هى بقعك البيضاء بعد أن سافرت فى الحياة، وهى الملجأ المطمئن من ضياعك المؤكد، تحتمى بها كلما ذبلت جذورك فى رحلة اللامعنى" (ص ٧). ومن هذه الكلمات نرى أن مقابل الطفولة هو الضياع المؤكد. أى أن الطفولة هى فترة الاطمئنان الوحيدة فى حياة الإنسان. وما يأتى بعد ذلك لابد وأن يكون فغلفا بالضياع. وهذا الضياع الأكيد تعكسه معظم أحداث الرواية منذ أن انهارات أحلام الطفولة ودخلنا فى رحلة اللامعنى، وذبول الجذور. فهل يمكن أن نقول عن هذه الرواية إنها متشائمة؟ لا شك أن فيها قدرا من التشاؤم يعكسه ذلك المفهوم العبثى للحياة الذى يأخذ حيزاً واسعاً فيها. وقد كتب الكثير عن أدب العبث عن ألبير كامى وغيره، ،صلة ذلك بمفهوم التشاؤم. ولاشك أن القارئ الذى يريد أن يتوسع فى هذه المسألة سوف يعثر على كم كبير من البيليوجرافيا فى هذا الموضوع. لكن هذا الجانب المتشائم فى الرواية يعدله ويتوازن معه - كما أسلفت - جانب الفرح بالحياة عندما تتاح للإنسان فرصة. وقد رأينا ذلك خلال أوقات الحب التى وجد فيها الراوى ملاذا لقلبه وراحة لنفسه من أحداث الحياة ذات الجوانب المظلمة. وهذه الأحداث مرتبطة أشد الارتباط بما يدور فى داخلنا؛ ولهذا نجد عبد اللطيف (صديق الراوى) قبل أن يصاب بالجنون يتحدث عن محبوبته "مريم" قائلا: "وأنا، لماذا تكرهنى مريم؟ هل سحقتها؟ أرى أن الأيام هى التى تسحقنا. إننا لم نعد نقوى على المحبة. صارت المحبة أكبر منا. نحن أقزام تلعب بنا الكراهية، تقتلنا ونتشبث بها. لا نستطيع دفعها عنا. كل منا خائف من خوفه. فقدنا الطمأنينة إلى غير رجعة. ضعنا فى متاهة الخوف، ولن ينتشلنا منها إلا شئ عجيب، كأن نحلم أو نتخيل أو نصاب بالجنون. قد أصبحت مقتنعا أن الجنون شئ عجيب، يطلق فيه الإنسان الدنيا ويعيش فى المطلق. ما رأيك؟ ألا يوجد فى الفلسفة التى تدرسها شئ اسمه فلسفة الجنون؟ (ص ١٣٣). وبهذا نجد أن الجنون يمكن أن يكون مخرجا للهروب من أزمات هذه الحياة التى يمتزج فيها الخارج بالداخل، أى الأحداث وما تجرى عليه بما يدور فى أعماق الإنسان الضائع فى

متاهة الخوف. وهذه دائما هى مأساة الإنسان التى استطاع مؤلف هذه الرواية أن يجسدها فنيا من خلال أحداث ووقائع ومشاهد حية.

فى الرواية كذلك ثنائية المدينة المحبوبة الممثلة فى فاس، والمدينة المرعبة الممثلة فى الدار البيضاء: ففاس مدينة تهدأ فى سكون الليل، تستسلم إلى أهلها فتبدو بدروبها المظلمة وصمتها المطبق مدينة تملكها أكثر مما تملكك، تضمك إليها كامرأة تحبك، لا تشعر داخلها بأى تنافر أو غربة (انظر ص ٢١)، أما الدار البيضاء فهى مدينة لا أحد فيها يعرف أحداً، كل ما فيها حول نفسه، سموها الدار البيضاء لأنها مدينة دائرة، أو أنها مدينة بيضة، كأنها تدور لتدور وانتهى الأمر. وللراوى كلام كثير عن الدار البيضاء خاصة فى أيام محنته، على الرغم أنه أيام طفولته كان يحلم بها على نحو آخر، إذ كان يراها ساحرة يمكن أن تملأ عليه الدنيا بالغنى والتجارة ومراكب البحر، وكم حلم بأن يكون مرفَّهًا مثل أهلها، يغنى معهم أغنية سيدى بليوط (انظر صفحة ٤٧)، لكننا نلاحظ بالنسبة لفاس أنها ظلت دائما عنده مدينة البراءة والهدوء وراحة النفس. وترتبط بهذه الثنائية ثنائية أخرى هى "الماضى البسيط والحاضر المعقد". فالراوى يتذكر - على سبيل المثال - ما قاله له أبوه ذات مرة من أن الناس فى فاس كانوا يكترى السفى كله (أى الدور السفلى) أو حتى الفوقى بمقابل زهيد: قلة زيت، مد قمح، شريطين من التين المجفف، أو يتركون فى العربون إناء من آنيتهم. والآن يعيش الناس وسط العمارات المتقاطعة والمتناسلة، وكما يقول الراوى "لا يمكن أن ننام إلا إذا تخلّينا عن نصف حياتنا، بل عن حياتنا كلها" (ص ١٧٩).

وهكذا نجد الراوية قائمة على مجموعة من التقابلات أو الثنائيات الضدية، ومن ثم فإنها تدل على جانب مضيئ هنا وآخر مظلم هناك. وبهذا تدخل دائرة الحلم بالزمن الجميل، والمدينة الجميلة، والماضى الجميل والطفولة البريئة وغير ذلك. إنها إذن نوع من اليوتوبيا. وإذا كانت معظم الكتب التى تدخل فى نطاق اليوتوبيا فكرية فإن هذه الرواية تجسد حالة فنية لليوتوبيا. وليس معنى ذلك أنها فريدة فى هذا الجانب، فهناك روايات وأعمال فنية كثيرة عربية وعالمية يطل منها عالم اليوتوبيا، ولكن فرادة هذه الرواية فى هذا الموضوع أنها كلها كتبت من منطلق الحلم بعالم يوتوبى يخلو من المنغصات ويقيم الجنة على هذه الأرض. ولاشك أن هذا الجانب اليوتوبى فى الرواية لو

نظرنا إليه بعمق نجده يغطى على جانبها الآخر الداخل فى دائرة التشاؤم. ومعروف أن التشاؤم ليس رؤية سوداوية، ولكنه رغبة فى الانفلات من عالم الضرورة إلى عالم الحرية، ومن عالم الزيف إلى عالم الحقيقة، ومن عالم الضياع إلى عالم البراءة. وإنها حلم بالقضاء على كل ماهو قبيح فى سبيل إقامة جنة أرضية أساسها الحب والجمال والعدل والمساواة.

عناصر فنية

استطاع الدكتور إدريس بلميح أن يستخدم فى صياغة العالم الفنى لروايته مجموعة من التقنيات الحديثة مثل: الاسترجاع وتيار الوعى والمونولوج الداخلى واستلهام التراث الشعبى، وتفريغ القصص، أى كتابة قصة من داخل قصة أخرى، كما أحدث نوعاً من التداخل بين السرد وتيار الوعى، ونوعا آخر من التداخل بين المكان وأعماق الشخصية للوصول إلى ما يمكن أن نسميه استبطان الحدث. إضافة إلى براعته فى استخدام اللغة التى تصل فى بعض الأحيان إلى تخوم الشعرية. ولاشك أن كل هذه التقنيات تؤدى إلى تعميق مادة القص وتمنح الرواية قيمة فنية عالية. ولن أستطيع فى هذه الدراسة القصيرة أن أتوقف عند كل هذه التقنيات، ومن ثم سوف أختار إحداها لتكون مجرد نموذج أو امثال لبراعة الكاتب فى توظيف هذه التقنية أو تلك من أجل تقديم رواية حديثة بكل معنى الكلمة.

يتبدى الموروث الشعبى - حسبما نرى - فى ثلاثة عناصر، هى:- الحكاية الشعبية: وهذه الحكاية، مثلما هو الحال فى معظم الحكايات الشعبية العربية، ذات طابع أسطورى أو خرافى. فقد بنى ابن طاطو قنطرته فى فاس من مح البيض والحجر والرمل، ولذلك كانت قنطرة صلبة لا تقوى عليها عاديات الزمن، وهذه النزعة الأسطورية الشعبية تقابلنا فى أول صفحة من الرواية وفى أول فصل المعنون " باب الوفاء ". ويتساءل الرواى: كيف يبنى الإنسان قنطرة من مح البيض؟ لابد أن ابن طاطو رجل مجنون، أو أن حكمته فاقت كل حكمة. وقد يكون بنى قنطرته ببعض البيض فأفرط أهل فاس فى خبره، وزادوا فيه من مخيلتهم ليعبروا عن استغرابهم لرجل يتولى وحده بناء قنطرة برمتها (ص٥). وهكذا يطل الجنون من أول صفحة فى الرواية، وهو ما سوف نراه بعد ذلك يقدم أحد الحلول الفلسفية المتاحة للخروج من أزمة الوجود.

- يوظف الكاتب أيضا الأغنية الشعبية بدءاً من تلك الأغانى التى كانت تشدو بها بريكة، فضلا عن الأغانى الكثيرة المبثوثة على طول النص.

- اللغة السردية التى تتضمن حوارات شعبية بالعامية المغربية، مثل الجملة التالية التى كان يصيح بها مؤنس الغرباء فى فاس على المئذنة بصوت مبحوح يأتى صداه من بعيد فتحس به داخل قلبك:

امرأتى شهاتْ علىَّ الدوارة، وأنا ما عندى فلوس فالشكّارة طيرها ياكريم.

- وهذه الفقرة ترد فى فصل " منفذ الرعب " (ص٢١ وما بعدها) الذى يتحدث الرواى فى بدايته عن فاس وهدوئها، فى الزمن القديم بالطبع، وتضامن أهلها، وحبهم لبعضهم البعض. ومؤنس الغرباء هذا كان يحس بألم الناس الذين لم يستقم لهم الزمن، فيحاول إدخال الفرح إلى قلوبهم. ولهذا يقول الراوى: "لذلك ترى صوته حزينا وكلامه طيبا وضاحكا " (ص٢٢)، هناك أيضا الكلمات الأجنبية المضمنة فى السرد، وهى مما يجرى على لسان العامة مثل " بالقرب من دار بريكة مركز للشرطة، مصلحة للأمن، كوميسارية.. إلخ" (ص٢٥). ولكن يحمد للمؤلف دائماً أنه أثناء السرد يقدم إضاءات تجعل هذه الكلمات العامية أو الأجنبية الغربية على القارئ غير المغربى واضحة وغير ملتبسة. وهذا يدل على وعى الكاتب بمسألة التوصيل لا على مستوى القراء فى المغرب فقط، بل فى كل أنحاء العالم العربى. وهذا مالمسته أثناء قراءتى للرواية، إذ لم أحس أبداً بأى غموض أو إبهام.

- وتبقى بعد هذا مسائل كثيرة لم أتطرق إليها فى هذه الرواية الجميلة مثل علاقة الرواى بجدته، وهى علاقة حميمة شديدة الخصوصية لدرجة أنها عندما توفيت تساءل: كيف تموت جدتى وهى كل الدنيا بالنسبة إلىَّ؟ ثم أنه قرر ألا يدفنها قائلا: " سأتركها فى فراشها على هذه الهيئة التى أرادت أن تموت فيها فتؤنسنى فى غربتى، وتتقاسم معى آلامى، وتمضى بنا الدنيا فى الموت والحياة.. إلخ" (ص٢٧٥). وبهذا تتحول الجدة إلى أسطورة، ولكننا فى الفصل الأخير المعنون " فصل فى البراءة" نراه يعود مرة أخرى شخصا عاديا فيتزوج دمية تازة التى لم يحس نحوها بأى حب، ويدفن جدته.

- وهكذا تظل الرواية فى حاجة إلى دراسات موسعة، وهذا إن دل فإنما يدل على أن الرواية فى العالم العربى الآن صارت فنا شديد الثراء والعمق، والكتاب يبذلون فيه جهوداً جبارة. ولكن السؤال المؤلم هو: من يقرأ الروايات الآن فى عالمنا العربى المشغول بتفاهات القنوات المحلية والفضائية التليفزيونية؟!!.

"استبعاد العالم.. استرداد العالم"
قراءة فى رواية محمد الأشعرى "جنوب الروح"

حسين حمودة

-١-

تستعيد رواية محمد الأشعرى «جنوب الروح»، فى تناولها وتقنياتها معا، عالماً خارج العالم، عالما ينأى- فى الزمن والمكان- عن العالم، يتنصل ويتبرأ منه، وأيضا يسائله وينفيه. وخلال رحلة الرواية ورحلتنا معها، من «هنا» إلى «هناك»، ومن «الآن» إلى «ما كان»، حيث «لامكان لمكان آخر»، وحيث «يعود كل شئ إلى مكانه، الألوان إلى نسغها، والأمكنة إلى شعرها المصادر، والروح إلى جنوبها» (الرواية، ص١٦٥)، فى تلك المسيرة المضادة، المعكوسة، التى نترك معها- أينما ومتى كنا- مسلماتنا، وشروط حضورنا، ومعرفتنا المبتورة التى حاصرتنا فى عالمنا الخاوى، بعدما انتزعتنا من طبيعتنا الأم، نكون- خلال هذه الرحلة/ المسيرة- قد استرددنا شيئا من «الوضع الأصل» الذى ابتعد عنا وابتعدنا عنه، ونكون قد ثبنا إلى وجودنا، وتحولنا عن تحولنا، وفتحنا أعيننا لنرى- مرة أخرى، ولعلها أخيرة- ذلك المشهد الذى توارى عن بصرنا وعن بصيرتنا، وإن ظل دائما، ربما دون أن ننتبه، تحت مرماهما!

فى العالم الذى نرتحل إليه (ورواية «جنوب الروح» رواية رحلة، بمعنى من المعانى)، أو ضمن التجسدات الممكنة لهذا العالم، التعينات المحتملة له فى زمن وأرض- وإن بدأ، من زاوية، خارج كل زمن وأرض- نحن، فى وقت واحد، إزاء حياة ممتلئة بالحياة ومنطوية على تهديدها، حافلة بحنو الطبيعة وبسطوتها معا، نافية للموت ومثقلة بظله، متحررة من قشرة الحضارة ولكن محتفية بحضارتها الخاصة. لكننا، فى دائرة هذه الحياة التى تناقض، ربما، حياتنا، لسنا فى فردوس خامل ساكن خال من المخاطر سابق على حيوية السعى، بل نحن فى حركة تتردد بين أبعاد مختلفة، بعيدة عن كل ثبات، ومن ثم نائية عن كل موت نهائى، حركة تراوح- فيما تراوح- بين

الخلاء والعمار، القبوع والفوران، الإقامة والارتحال، التواتر وكسر كل إيقاع، الوقائع والأحلام، الحقائق والخرافات.. إلخ، نشهد هذه المراوحة- تارة- من منظور وعينا، أى من موقع منتمٍ إلى عالمنا، فيواجهنا تباعد أطرافها، ثم نراها- تارة أخرى- من منظور عالمها هى، فيشدنا ما تجسده من حياة ممتلئة بصراع الحياة وبمعناها. وهكذا، خلال تبدل المواقع، فى تلك الانتقالات المتعددة، المتتالية، التى تجعلنا نتساءل- باستمرار - عن مسلمات عالمنا الخاوى الذى تكلس قلبه وجفت عصارته، ثم نتساءل عن مكونات عالم الروح التى ترتد إلى جنوبها الحى، بأبعاده المتنوعة، يتنامى أمامنا شيئا فشيئا، بانسياب مرهف ولكن بإلحاح، تشكل ملامح العالم الذى يؤوب إلى لحظة من لحظات خليقته، ويجعلنا نؤوب معه- وإن مؤقتا- إلى ملامح تلك اللحظات، وملامح هذه اللحظة.

-٢-

العالم المستعاد، الذى تؤوب معه الروح إلى جنوبها، العالم الفطرى البكر، ثم العالم الآخر المستبعد، المطلى بقشرة الحضارة، ثنائية قائمة فى رواية «جنوب الروح»، أو قائمة عليها، أو مترتبة على تلقيها، ولكنها ليست ثنائية للمقارنة بين حضورين، اختيارين ومسارين، ولا دعوة للانتقال من أحدهما إلى الآخر، هى- فقط- تجسيد لمسافة قائمة بين طرفين: طرف يتمثل فى عالم «ما قبل» الانفطام عن الطبيعة الأم، وماقبل فتح الأعين على المشهد خارج الفردوس الذى تناءى، ما قبل تدمير صيغة «العضو فى العشيرة»، وتحويله إلى «فرد» ثم «مواطن» ثم «آخر»، ثم السعى أخيراً إلى امتلاكه أو نفيه، عالم ماقبل المركزية، والإعلام المسلط، والاغتراب، وزعم التحضر عن طريق استعمار يراق معه دم فادح، وطبعا الألم متنوع الأشكال... ثم طرف آخر يتمثل فى عالم «مابعد» ذلك كله. ليس معنى هذا أن عالم الـ «ماقبل» يعد خاليا من الوطأة، فعليه منها ضغوط شتى، ولكنها وطأة صريحة، غير مراوغة، لها أسبابها الواضحة وتبريرها المفهوم، مختلفة عن تلك التى نعرفها فى عالمنا الذى نعرفه. فأى تضاد، إذن، حتى على هذا المستوى، بين العالمين: المستعاد والمستبعد؟!

العالم المستبعد، الذى «تضيع» فيه الروح وتغترب، يتعين فى الرواية بإشارات

متنوعة إلى ملامح بعينها: إلى موقع يطل على «الريف» من نقطة نائية عنه «انظر الرواية ص٢٦»، وإلى «ضجة المدينة» «انظر ص٤١»، وإلى «فرنسيات متبرجات» مجرد لمسهن صدفة فى حافلات المدينة يجعل الرجل «يقذف فى سرواله» «ص٧٤»، وإلى «المركز» الذى يمكن أن تتوتر العلاقة مع واحد من تمثيلاته: «المخزن» «انظر ص١٠٠» وإلى العاصمة حيث «الناس يعيشون حياتهم، يفيقون وينامون ويقتربون من نهاية مؤكدة» «ص١٢٢».

أما العالم المستعاد، فيتحدد خلال إيماءات غامضة أحيانا- بمنطق الشعر وبلغته- إلى «الأمكنة البريئة» «انظر ص١٦٤»، ثم يتعين، تفصيلا، خلال تجسيد أبعاده المتنوعة بالرواية. أحيانا تبدو هذه الأمكنة البريئة مكتفية بتوصيفها الغفل من التسمية، حيث «الخلاء من الطرف إلى الطرف» «ص١٥٤»، وأحيانا يتم تسميتها حيث الإشارات إلى قلب «بومندرة» التى «لم تزرها أية سلطة مدنية أو عسكرية منذ مرور الحاكم الفرنسى» «ص١٥٢»، طبعا باعتبار ماكان فى الزمن المرجع بالرواية.

ماذا تفعل حركة الزمن، ماذا تفعل ممارسة التاريخ، فى كل من هذين الزمنين: المستعاد والمستبعد؟

يبدو العالم البرئ، دائما، واقعا فى مرمى تهديد ما، زحف متنام للعالم الآخر الذاهب- بإصرار أعمى-فى مسيرة تحضره المزعوم. ولذا، يلوح هذا العالم البرئ، فى لحظات، ماضيا فى «مسار انقراضٍ جميل» «انظر ص١٥٣»، حيث، دائما، كل من فيه وكل ما فيه فى نقص: البشر، والطبيعة، ونتاج التفاعل بينهما. أوانى الفخار الجميلة الهشة، مثلا، التى استجاب طينها- فى زمن ما، يرتد إلى زمن الخليقة نفسه- لرفس النساء خلال حفلة تثير الشبق، والتى خرجت من الفرن بألوان تشى ببهجة الحياة نفسها: «ألوان نباتية، جسدية، وروائح رحمية ،عشبية..» (ص١٤٤)، هذه الأوانى الفخارية التى لم تنفصل عن جسد الإنسان ولاعن روحه بعد، سوف تتناقص- خلال زمن تقطعه الرواية- بموازاة تناقص أصحابها من البشر، سوف يتكرر سماع صوت تهشمها الرقيق، ليبدأ التفكير فى استخراج «علب الأوانى الرومية التى جاءت من ألمانيا وبلچيكا ومراكش والدار البيضاء ..» «ص١٤٥».

على الرغم من التباعد المتصاعد بين هذين العالمين، المستعاد والمستبعد ، ومن هذا النفى المتزايد- خلال مرور زمن ما- من قبل أحدهما للآخر، فهناك- فى زمن آخر- واسطة حية، متحركة، تعكس التفاعل بينهما. وتتمثل هذه الواسطة، أكثر ما تتمثل، فى «محمد الفرسيوى»، المرتحل- فى زمنه الواحد- بين العالمين المختلفين فى المكان، ثم تتمثل هذه الواسطة فى «ابن» محمد الفرسيوى، المرتحل أيضا بين هذين العالمين لكن فى زمنين مختلفين، أى «العائد» من أحدهما إلى الآخر، أو الساعى إلى استرداد أحدهما من الآخر.

محمد الفرسيوى، الحكاء، جوأب الأماكن المسماة التى تبدو نائية عن عالم الروح «تيفنوت، أكوين، مراكش، الدار البيضاء»، وصائغ الأساطير والأحاجى «الحكايات» عن هذه الأماكن، وضحية غواية هذه الأماكن وهذه الحكايات فى آن «انظر ص٢٦-٢٧».. امتلك خبرة ما بذلك العالم الآخر، إذ عمل فى مهن كثيرة، ببعض المدن، أثقلته بوعى الضفة الأخرى: اشتغل «بوابا فى عمارة يسكنها الفرنسيون»، واشتغل «حمالا ،وطباخا ، وكسالا فى حمام،وبائعا متجولا ، وفتح دكانا صغيرا بقبة السوق صار يكتب فيه التمائم» «انظر ص٧٣»، وبذلك امتلك محمد الفرسيوى قدرة ما على مجاوزة قياسات الزمن الواحد، والمكان الواحد، وخلال سنواته العجاف «كان محمد يطوف فى أسواق البلاد« .. » تستقبله الساحات والجوطيات وهتافات الصبية، ويزرع فى كل حلقة حكايات مكتملة، وشظايا من حكايات لم تكتمل، يشبك خيوطها ويفكها، يلعب بالأزمنة والأمكنة» «ص٩٤، وهذا التشديد، وكل التشديدات التالية، من عندنا».

أما ابن محمد الفرسيوى، الذى يزحزح الراوى من موقعه ليحتل دوره فى فصلين من فصول الرواية العشرين «الفصل الرابع عشر ص١١٣، ثم الفصل التاسع عشر ص١٥٩»، فلا يمتلك هذا القدر من الحرية فى حركته بين العالمين، ولا يمتلك من الوعى بهما الشئ الكثير، كل ما يملكه محض ذكريات مغبشة، مضببة بندى غامض، حكاية غير مكتملة عن رحلة «قديمة» اجتازها طفلا محمولا على كتفى أبيه، طيلة ثلاث سنوات ونصف «انظر ص١١٤-١١٥»، ثم توق «راهن» لاستعادة مسار الرحلة، ولعبور الحكاية أو لملء بياضها، مرة أخرى، قادما من زمن آخر، ومن الطرف

الآخر من طرفى الثنائية، أى من حضارة «الأسمنت المصبوغ» «انظر ص١٦٥»، والقلب المثقل، والتوحد، حيث صار يعيش فى العاصمة منسياً مع المنسيين، بعد أن تدحرج «فى المدرسة من فصل إلى فصل بلا تفوق وبلا غباوة»، وبعد أن أدمن شاطئ البحر «إدماناً هادئاً بلا عواطف»،وتحرر من الاهتمام الزائد بالناس أو بالأشياء «انظر ١٢٣».

-٣-

لعالم الروح، داخل حدوده الشفافة، أشكال متعته، وأشكال وطأته، فى آن.

لا يزال هذا العالم الممتلئ بعطايا الطبيعة مثقلا باختباراتها المؤلمة، لايزال- بالتعبير الشائع- «تحت رحمتها». فتقلباتها لاتزال تأتى بالمجاعات التى تطارد وتهدد «السلالة» كلها «انظر ص١٢وص٤٠»، أو تجبر الجميع على أن يتقاتلوا «على السنبلة الواحدة» «ص٤٥»، وهجماتها لاتزال تجلب الأوبئة- «التيفوس» مثلا- فيما يشبه القدر الذى لارادّ لنهمه إلى القرابين: الضحايا والجنازات «انظر ص١٦ مثلا». وتقلبات الطبيعة هى التى تطرح، من ثم، الاختيار المتجدد دوما بين الارتحال والإقامة، وإن ظل الحلم بالتوطن الدائم، خارج صيغة «الاختيار الإجبارى» هذه، حلما مراودا؛ حيث- فى تصورات هذا العالم - إن «الأمكنة أيضا تموت، وإن القرى التى لا يؤسسها أحد بنسله تتبدد مهما طال الزمن» «انظر ص٥٤».

الارتحال، فى هذا العالم، صيغة لاستكمال وجود ناقص، امتداد فى الزمن والمكان «وكل منهما «مفتقر» بحسب العبارة التى يبدأ بها مفتتح الرواية- من أوراد الشيخ الكامل، من ورد الشيخ محمد بن سليم الجزولى». وخلال هذا الامتداد فى زمن غير الزمن، وفى مكان غير المكان، فى رحلة متكررة، هناك شئ يتحقق ولا يتحقق فى آن، لدى أبناء تلك «السلالة» التى «أضنتها الهجرات والأحلام الموعودة» «انظر ص١١٧»، فالرحلة التى هى محاولة للنجاة والأمن ليست- دائما- سبيلا إليهما، بل كثيرا ماتكون خطراً يدرأ خطراً، وأحيانا ينفتح خطرها على موت محقق. يقول، مثلا، ابن محمد الفرسيوى، المرتحل ابن المرتحل، إن أباه «كان يتحدث عن رحلة شتوية قديمة هجم فيها الماء سيلا عارما من أعلى الجبل فلم ينج من الجماعة النازلة سواه»

«ص۱۲۰». مع ذلك، تظل الرحلة جزءاً أساسياً من تكوين هذا العالم؛ وسيلة من وسائل الإبقاء عليه «انظر ص٤٨» ونزوعا داخليا ثابتا فيه، يتوارثه - مع الدم- أبناء هذه السلالة. ومن موقع آخر، سوف يقول ابن محمد الفرسيوى فى سياق آخر هو نتيجة لامتداد الرحلة أيضا، إنه قد كرر- استعاد وأعاد- رحلة أبيه «مرة أولى وثانية وثالثة وكل سنة حتى اليوم» «ص١٢٢، وانظر أيضا ص١١٥وص١٦٤».

لكن فى تجربة الارتحال عن هذا العالم، ما يمثل دفعا آخر، متجددا، للعودة إليه. فبعيدا عن هذا العالم، حيثما ينتهى الارتحال أو يحط فى نقطة نهاية ما، يقع العالم الآخر، اللاقط، الذى لايمكن الركون إليه، ومن ثم تتحول نقطة الوصول أو النهاية إلى نقطة رحيل أو بداية، وبذلك تبدأ- من جديد- رحلة العودة إلى عالم الروح، بكل ما فيه.

-٤-

فى دائرة هذا العالم، حيث تنتهى الرحلة مرة أخرى، علاقات وملامح تميز هذا العالم عن كل عالم سواه: وحدة خاصة بين كائناته، ومواضعات تنظيم العلاقات بين هذه الكائنات، وتصورات تعكس نوعا من الامتلاء بمعنى بعينه للحياة «وإن بدت حياة على حافة الحياة، أى- بمعنى آخر- على حافة الموت»، فضلا عما يحافظ على هذا العالم، من ذاكرة أو تاريخ، فى ثقافة سمعية متوارثة.

لم ينفصل هذا العالم المستعاد، بعد، عن وحدة الكائنات القديمة، حيث لايزال يتزاوج، هنا، الإنسان والحيوان والنبات والحجر. ومنذ الفقرة الأولى بالرواية ينهض متصل واضح بين حركة «الشمس الزاحفة» والجسم «النحيل المتكوم» و«الدجاجات المضطربة» و«المرأة العجوز» و«الفرسيوى» وذلك المزيج «من شذى نباتى وإفراز حيوانى» «انظر ص٧». تستجيب الكائنات المتنوعة، هنا لإيقاع واحد، وتتناغم حركتها فى منظومة واحدة، ويتم رصدها باهتمام متساو تقريبا، دونما أدنى نظرة تراتبية تمنح طرفا منها مالا تمنحه للأطراف الأخرى. وهكذا، مثلا، فى حمى «تأوهات هموشة ولهاث الفرسيوى»، ذات ليلة احتفالية عاد فيها من اختفاء طويل، شبيه بغياب الموت، يتم رصد مشاركة بعض الكائنات الأخرى فى ذلك الطقس الاحتفالى

نفسه: «لم يبق فى الدوار رجل لم يباشر زوجته فى ذلك الفجر، بل لم يبق حمار ولا بغل لم يضرب خلقته فى أحشاء أقرب حيوان إليه». «ص٢٥». ويتصل بهذا طابع من «أنسنة الطبيعة»؛ إذ تستعيد مفرداتها حياتها الأولى، المكتملة، التى تكلّست فى العالم خارج هذا العالم، أو التى يتم اغتيالها - بالمعنى الحرفى - فى العالم خارج هذا العالم: «كان عمال الشركة الفرنسية يحزون أشجار الجوز القديمة مساء، فأسمع صراخ عذابها وأسمع صيحة الشجرة وهى تهوى ويوجعنى شهيقها» - بعبارة ابن محمد الفرسيوى «ص١٢١».

هنا، أيضا، يتم ابتعاث قدرة الحواس التى اندثرت مع التحضر الذى قاد - فيما قاد - إلى تلاشى وسائط اتصال حية مرهفة، بين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان والكون. هنا لا يزال «القلب يعلم». ولاتزال إشارات الأحلام، بلغتها المحددة، تأتى بالأخبار، البشارات والنذر، التى سوف تتحقق «انظر ص٢٤»، أو تلقى بالأوامر التى ينبغى تنفيذها بعد اليقظة «انظر ص٨٦»، وهنا لاتزال علامات دقيقة، مثل الجفن الذى يرف، تمثل إرهاصات مؤكدة لوقائع مؤكدة «انظر ص٢٦»، كما لايزال «التوارد الربانى» يجتاز - فى زمن غير أرضى - المسافات الشاسعة، ويربط بين المتباعدين فى المكان، وعندما تتلاقى - فى نقطة ما - الأرواح، وتتخاطب فى اليقظة، كما تتلاقى فى النوم الذى «يحرر «هذه» الأرواح من قفص الجسد» «انظر ص١٣١».

أيضا، لهذا العالم المستعاد تصوراته وبديهياته المتعارفة، حيث «المكرمات» التى يجاوز منطقها كل منطق مألوف «انظر ص٧١»، والأشباح والعفاريت فى الخرائب، «بضحكاتهم، ودقات مهارزهم، وصراخهم» «ص٣٢»، والجنى الذى يتخفى فى صورة أرنب «انظر ص٥٠»، والبغلة التى تطير «فجأة مثل نسر هائل» «انظر ص٥٠»، وحيث طقوس التوسل البدائى للمطر الذى تأخر «انظر ص٢٠»، وذبح الديوك وحيدة اللون بالمقابر وفى باحات الأولياء لاسترداد شهوة مفقودة «انظر ص٥٣»، ودفن «الثقاف» لتقييد بعض الشخصيات «انظر ص٦٩و ص٨٤»، وحل هذا الثقاف فى طقس محدد معلوم. وهنا، كذلك، تسليم بتلك الجيرة القائمة بين مخلوقات البشر ومخلوقات الجان، بما يستلزم وجود سلطة تنظم هذه الجيرة، وتقيم العدالة بين أفراد طرفيها، وتتمثل هذه السلطة فى الملك الذى يزار ضريحه فى مكان

محدد «من جسد الأطلس الكبير»، المقام «على صخرة جنب زئير الماء» «انظر ص٩٠».

لكن هذا العالم الحافل بالحياة ، يمثل طرفا فى متصل يقع الموت على طرفه الآخر. ليس الموت، هنا نقلة مختلفة عن الحياة ولا مفارقة لها، ليس نفيا لها بل محض امتداد، وربما تتويج لرحلتها. الموتى حاضرون هنا، حضورا متكافئًا، مع الأحياء. والموت، وإن كان غيابا على مستوى الزمن والمكان، هو وجود فى زمن ومكان آخرين، مثله مثل غياب السفر. ورغم أن الموت، فى حالات، يشار إليه بوصفه مفصلا زمنياً، نقطة تأريخ حاسمة، فإن مابعده ليس مغايرا تماما لما قبله، هو محض نقطة للتمييز فحسب. ومن هنا يتساوى الاهتمام بتسجيل «الأحداث» المهمة: الرحيل أو الزواج أو المرض أو الموت، باعتبار كل حدث منها يمثل حلقة من حلقات سلسلة الحياة نفسها. من هنا، تتجاور- فى رصد الراوى- الوقائع المتصلة بما فوق سطح الأرض وما تحته، معا، فى العبارة الواحدة: «كثرت الزيجات والمواليد وتوسعت المقبرة ونشأت خلاقات وأحقاد.. إلخ» «ص٤٤».

بهذا الاعتبار يمثل الموت حدثا متكرراً، فعلا ملحًا، فى أغلب فصول الرواية، بل يبدو أحيانا كأنه الحدث الرئيسى فى فصول بكاملها «انظر الفصل الثانى ص١٥ وما بعدها، والفصل العاشر ص٨١ ومابعدها ، مثلا»، فضلا عن أنه يمثل قائمة لبعض فصول أخرى «الفصل الخامس، مثلا، انظر ص٣٩».

للموتى الحاضرين هنا ما للأحياء من حقوق ورغبات، بل إن انتقالهم من «دار الباطل» إلى «دار الحق» يمنحهم حيزا أكبر لهذه الحقوق والرغبات، ويضفى عليها صيغة من صنع الأوامر التى لا يمكن أن ترد، و«إشارات الموتى تطبق حرفيا، إن قال أحدهم بضرورة إحياء ليلة منتصف شعبان فى الجامع الفوقى فذلك ما سيكون، وإن أشار بغرس شئ أو قلعه أو حرث أرض أو بيع عجل أو تسمية طفل فذلك يعتبر أمراً قادما من دار الحق» «ص٩٩». وفى هذا السياق، يتداخل عالم الأحياء وعالم الموتى الأحياء دونما أدنى مسافة:«كانت «حادة أو عكى» تلتقى بالأموات فى منامها وتأخذ معهم فى أحاديث وخصومات تفيق منها دائما فى غاية الرضى..» «ص١٣٦».

فيما عدا «الموت الزاحف»- المرتبط بالمجاعات أو بالأوبئة أو بجيش الاحتلال

الفرنسي- الذى تبدو أمامه الجماعة «كمشة صغيرة»، والذى يأخذ منحى غير عادل، لأنه يؤدى إلى «تناقص مريع» «انظر ص٨٧ وما قبلها»، فإن الموت فى حالاته الأخرى بهذا العالم فاعل طبيعى، عادى، متكرر ومألوف: «دخل الموت هذه الدار لأول مرة عندما اختطف المهدى الفرسيوى.. إلخ» «ص٨٤»، بل أحيانا يتم رصده، من حيث هو حدث، مقترنا بنوع من الجمال الخالص «انظر ص١٤٩».

فى هذا العالم، وفى طرائق رصده، للحكايات سطوة، وغواية أيضا. يذهب محمد، طالب القرآن، للبحث عن «شرط فى بلاد الله الواسعة»، لكنه ينقاد لهذه الغواية فيصبح حكاء محترفا، أو يصبح هو نفسه حاملا لهذه الغرابة التى سوف تنقاد لها، فيمن ينقادون، امرأة صغيرة تقبل الزواج منه، وقد صار عجوزا، لأنها تحب «الأحاجى»- الحكايات «انظر ص٥٥».

فى غبش هذه الغواية يبدو العالم سلسلة من حكايات كالوقائع، أو وقائع كالحكايات، يتداخل فيها ماحدث فى الحكاية مع ماحدث خارجها. هكذا، مثلا، تستمع هموشة إلى «حكاية» زوجها عن ليلة زواجها و«تتابع فصول حياتهما المشتركة فتذهل للأثر الذى تحدثه مروية هكذا «...» وعندما كان الفرسيوى ينتقل من تلك الوقائع المعروفة إلى حكايات أخرى، فيمزج بين ما تعرفه هموشة عن ليلتهما الأولى وما حدث لزوجة السندباد «...» كانت تجد ذلك طبيعيا» «ص٥١. ٥٢».

تتداخل هنا، الحكايات فى حياة كل أحد، وتاريخ كل شئ. عين الماء، مثلاً، «ارتبط السقى فيها بعشرات الحكايات» «ص١٠١»، والترديدات التى لاتنتهى عن كيفية استخراج كنز مدفون تمتزج، فعليا، بحيوات مستخرجى هذا الكنز «انظر ص٨٣-٨٤». وخلال الأوقات الطويلة التى تنقضى فى سماع الحكايات «انظر ص٧٤» يتحقق نوع من تبادل الأدوار، بين تجربة الحكاية، أى خبرات الآخرين أو الخبرات المتخيلة، والتجربة الشخصية الفعلية لسامع الحكاية، كأن الحكاية- بذلك- تغدو نوعا من «النص التفريعى» حول الوقائع المعيشة: «وروى لى قصة رجل التقى به فى حافلة، تماما كما حصل له معى..» «انظر ص١٦٢».

الحكاية، هنا، بهذا المعنى، حياة مكتملة، ذاكرة متجددة، تبقى على الموروث، وتمتد من زمنها إلى زمن قديم «خبرة الأجداد» أو إلى زمن آخر، محتمل «خبرة من

يتلقون الحكاية »، أو تتخطى المكان القريب إلى أماكن، مرجعية أو متخيلة، فضلا عن أنها سبيل للاتصال، للتخاطب والتفاهم، لتقديم الأمثولة والحجة.

واستكمالا لبعض هذه الوظيفة يلوح دور الأهازيج والأغانى والشعر المرتجل، سبيلا للحفاظ على مفاهيم الجماعة، والإبقاء عليها ودعمها فى مواجهة الآخرين، وتسجيل الوقائع المهمة فى حياتها «ويتضح هذا، بوجه خاص، فيما تقوم به «يامنة» «بأهازيجها وأغانيها المرتجلة»، التى « لايوجد حدث، عرس أو مأتم، فضيحة أو مكرمة لم تسجلها فى أشعارها النفاذة» -انظر ص ٦٧ وأيضا ص١٤٨ ».

-٥-

فى تجسيد عالم هذه الجماعة العضوية، تزاوج «جنوب الروح» بين الإفادة من تقنيات الرواية المعاصرة، بصيغها المتعارفة، المنطلقة من احتفاء بعالم الفرد، وبين تمثل جماليات الفولكلور الجمعى، السابق تاريخيًا على فن الرواية. كأن «جنوب الروح» بهذا المعنى، التى تتحرك بين قطاعين يمثلان عالمين، أحدهما تستبعده والآخر تسترده، تتحرك أيضا، فى الوقت نفسه، بين ما يوازيهما على مستوى تعبيرها الفنى.

هناك، من ناحية، استخدام موسع لمنطق الاختزال- أو «المونتاج»- الذى تسقط خلاله وقائع وأحداث، وترتسم شفرات محسوبة يقوم القارئ بملئها، واتكاء واضح- فى رصد العالم- إلى منظور بعينه، نسبى ومشبع بمنظور أحادى، «ويتضح هذا المنظور فى الفصلين ١٤و٢٠ اللذين يقوم فيهما ابن محمد الفرسيوى بدور الراوى». وهناك، من ناحية ثانية، صياغات تنتمى إلى وجهة أخرى، تتمثل جماليات الحكاية الشعبية بوجه خاص. وعلى مستوى هذه الوجهة الأخيرة، نجد أن تغيرات الحدث، مثلا، أشبه فى حالات كثيرة بالانقلابات بين حدين متباعدين، لاتنتمى إلى الانتقال المتدرج المنطقى بينهما: «وعندما رفع رأسه كان جسد يامنة البالغة من العمر ثمانية وتسعين سنة «كذا» قد تقلص حتى أصبح فى حجم طفلة، وكانت تجاعيد وجهها قد اختفت تماما وحلت محلها نضارة طفولية طافحة» «ص٧٠»، «حلت ضفائرها التى تعرفها بيضاء ناصعة فوجدتها فى سواد الفحم، وأدخلت أصبعها فى فم تعرفه بلا سنة واحدة فوجدته منضدا بأسنان ناصعة» «ص٧١- وانظر أيضا ص٧٧». ويتصل بهذا استخدام «تيمات» شائعة فى القص الشعبى من «ألف ليلة وليلة» بوجه خاص، مثل المرأة التى

تظهر وتختفى بعدما يسقط الرجل الذى يراها فى شباك نظرة عينيها ويبقى أسيرا لهما إلى الأبد، دون أن يعـرف حـتى، إذا مـا كـانت من الإنس أو الجن «انظر ص٨٩»، واستخدام طرائق السرد نفسها فى القصص الشعبية التى تم تدوينها، الطرائق التى تزاوج بين المبالغة والتجزئ فى التعبير عن أثر الحدث:«فتبتسم نورية، وتحمر وجنتاها، وعند ذلك لا يستطيع «يستطيع» أحد من الجن ولا من الإنس أن يكمل فيها الشوفة» «ص١١٠».

يمثل الفصلان اللذان أشرنا إليهما المرويان بضمير المتكلم ابن محمد الفرسيوى، الذى يتحدث عن رحلته الأولى مع أبيه «الفصل ١٤» ثم عن رحلته الأخيرة للعودة بروحه إلى جنوبها «الفصل ١٩»، استثناء فى «رواية» هذه الرواية، فهذان الفصلان اللذان- كما أشرت - ينهضان على منظور خاص، فردى وجزئى، يطل على العالم من خارجه أو يعيش «الطقس العاصفة» فى هذا العالم خلال نافذة»، بتعبير ابن محمد الفرسيوى نفسه «انظر ص١٢٣». وباستثناء هذين الفصلين فإن الراوى المتكلم بضمير الغائب، فى ثمانية عشر فصلا أخرى بالرواية، مرتبط بصيغة متعددة الأبعاد، متنقل من موازاة شخصية إلى موازاة شخصية أخرى «يوازى هموشة ويرصد موت الفرسيوى فى الفصل الأول، يوازى سلام وزوجته كنزة فى الفصل الرابع، يوازى يامنة فى الفصل الثامن، يوازى حادة أو عكى فى الفصل الثانى عشر.. إلخ»، فضلا عن أنه متنقل، ككل راوٍ عليم، من زمن لزمن، ومن مكان لمكان. وفى مواضع عدة بالرواية يتقاطع صوت هذا الراوى وصوت المؤرخ،أحيانا، بنوع من التعبير عن«نزوع تعليقى» على العالم: «خلال مرحلتها الذهبية عرفت هذه المنطقة حروبا، وأحداثا طريفة، وأنتجت علماء ومقاتلين ومتصوفة لكن لم يعرف فيها أبدا أغنياء من الصنف الثقيل» «ص٢١»، أو: «ثم جاء زمن الهجرة إلى أوروبا، فبدأ الناس يستقبلون أشياء جديدة ومواد جديدة، ونسوا تاريخ العنف والقسوة والاكتشاف لينخرطوا فى أحقاد طرية وهموم معاصرة» «ص٢١»، وقد يتشبع هذا النوع من الرصد بتأملات فردية خالصة: «انظر الفقرة الأخيرة ص٤٣ وص٤٦».

لكن رصد هذا الراوى، فى مساحات أخرى منه، ينأى عن هذا البعد التعليقى المنفصل عن الجماعة التى يرصدها، فيبدو كأنه يتبنى تصوراتها ومفاهيمها فى حديثه

عن عالمها. من ذلك- مثلا- انطلاقه من تصور «الدورة الزمنية» فى حياة «بومندرة» «انظر ص٤٦ »، أو انطلاقه من تقسيم العالم، هنا، إلى دائرتين مستقلتين إلى حد؛ دائرة للرجال وأخرى للنساء، وإن لم يقترن هذا التقسيم بأية نظرة تراتبية «هو تقسيم متصل، فى حالات، بتقسيم العمل، أو الأدوار الاجتماعية، أو السن أو ..إلخ».

الجميع بحسرة الشيخ فنزلوا المنحدر صامتين «..» كانوا سبعة: سلام (..) محمد العكيوى وأخوه من أبيه مزيان، حمادى بن شعيب «..» أما النساء فقد بقى منهن فى الدوار ست عجائز، هموشة «..» ويامنة... إلخ» «ص١٩ »، ولعل هذا التقسيم يبدأ، فى رصد الراوى، من «المواليد» نفسها: «ولدت كنزة من سلام ثلاثة عشر مولودا؛ ثمانية ذكور وخمس إناث» «ص٣٤»

أيضا، فى هذا السياق الذى تتقاطع فيه تصورات الجماعة وتصورات الراوى، يلوح نوع من «النزوع التجسيدى»، من ناحية، و«النزوع البيولوجى»، من ناحية ثانية، فى رصد هذا الراوى. خلال النزوع التجسيدى تتشخص المجردات جميعا «الموت»، مثلا، ص٢٦، و«الزمن»، كما سنرى .. إلخ»، وخلال النزوع البيولوجى يتم الاحتفاء بالروائح و الملمس والغرائز وكل ما يثيرها: «العشب يزحف أمام جسده، يتوثب، يتلوى، يتمنع ويستسلم، وهو يتبعه بعرقه ولهاثه وجسده المغمور بالشمس» «ص٨»، «لحظتها وصلت إلى خياشيمه رائحة الطين» «ص١٤٣ ».. إلخ وفى هذا الرصد، كذلك، احتفاء بما فى هذا العالم من أصوات، بنوع من استعادة ظاهرة «حكاية الصوت للمعنى»، كأن الراوى، بذلك، يتقارب وراوية الحكايات الشعبية الشفاهية الذى كان يتواصل مع مستمعين وليس مع قراء: «والدريز عندهم فى الدار ،دَدَدَدْ، دَدَدَدْ» «ص١٧ »، و«وحوحات أزواج يضاجع بعضهم بعضا .ثم ذلك الدق الرتيب فى مهارز النحاس الثقيل دق، دق، دق، دق... إلخ» «ص٣٧».

يتصل بهذا الاختلاف بين صيغة «رواية» هذا الراوى الحاضر فى أغلب فصول الرواية، وصيغة رواية ابن محمد الفرسيوى فى الفصلين اللذين أشرنا إليهما، تمييز واضح بين لغتيهما. وبوجه عام، لا تسمح لغة الفصلين الخاصين بابن محمد الفرسيوى إلا بحضور لغته هو، بعلاقاتها القائمة على التحديد، والاهتمام بالأبعاد البصرية واعتماد منطق المونولوج الفردى. أما لغة الراوى فى فصول الرواية الأخرى، فتنطوى

على قدر من التنوع والتعدد اللغوى يعكس ما يوازيهما فى العالم الذى ينطلق هذا الراوى من سعى إلى تجسيده، وإن ظلا- هذا التنوع وهذا التعدد- واقعين فى دائرة الجماعة التى يتمثلها الراوى. من التعدد والتنوع نلاحظ، مثلا، مستوى يتمثل العلامات الشعرية الخالصة «انظر الرواية صفحات:٥٩، ٨٢، ٩٥»، ومستوى يتمثل بعض التعبيرات الدينية «وحلت لعنة الريف «.... » بهذا البلد الأمين» «ص٤٤»، ومستوى ينقل، نقلا مباشرا، لغات الشخصيات التى تتحدث فى مساحات مطولة فى سرد خاص، يتداخل و سرد الراوى بنوع من تبادل الأدوار «انظر صفحات ١٦ . ١٧ . ١٨ . ١٩ فى الفصل الأول مثلا» ويتصل بهذا استخدام «العامية» فى لغات هذه الشخصيات .

هذا الراوى، متنوع المواقع متعدد درجات الارتباط بعالمه الجمعى، يفترض مرويا عليه ثابتا، يقع- ربما- خارج هذا العالم، كأنه أحد القادمين السائحين إليه!، وهذا الملمح للمروى عليه يتحدد خلال إلحاح الراوى، فى خطابه لهذا المروى عليه، على ما يتصل ببعد جغرافى ما، مجهول، فى مكان هذا العالم: «أما إذا نزلت حتى واد الدشر ومشيت شمالا بين نعناعه وتوته البريين، فإنك ستصل... إلخ»، «... إذا تقدمت شمالا فستصل حتما إلى أغرب العيون و ألطفها..» «ص١٢٨».

-٦-

تتأثر صياغة الزمن فى «جنوب الروح» بمفاهيم كل من العالمين: المستبعد «فى حيز محدود»، والمستعاد «فى الحيز الأكبر»، و تتعدد مستويات الزمن وعلاقاته، بالرواية ، بما يشير إلى تعدد حضوره فى كل من هذين العالمين. وبوجه عام، تراوح صياغة الزمن بين نزوعين أساسيين: أحدهما يتصل بطابع من التجريد، والتحديدات المعيارية، المجزأة، والإشارات النسبية، والانتقال القائم على قفزات زمنية واضحة «وهذا كله يرتبط بإشارات إلى زمن مرجع، تاريخى محدد»، أما النزوع الآخر فينهض على صياغة تستعيد الطابع الدورى المجسد، الطبيعى للزمن، القائم على اعتماد مفردات الطبيعة وتحولات الطقس ودورات الفصول وحركة الشمس وتعاقب الليل والنهار، وأثر ذلك كله الملموس، وإن نحا هذا الطابع، أحيانا، منحى دينيًا.

على مستوى النزوع الأول، نلاحظ استخداما لزمن وحدات الساعة مرتبطا برواية ابن محمد الفرسيوى فى فصليه المشار إليهما: «يبحث والدى يومًا كاملا أو بضع دقائق فقط» «ص١١٧»، «وادى إمليل الذى لن نصله إلا بعد خمس ساعات من المشى» «ص١١٨». ولكن داخل هذا النزوع نفسه، نجد استخدامات أخرى تتخطى رواية ابن محمد الفرسيوى إلى رواية الراوى فى فصول الرواية الأخرى، ومن هذه الاستخدامات ما يتعلق بالثغرات الزمنية القائمة بين الفصل والفصل،وبين الفقرة والفقرة، وبين الجملة والجملة، وكلها تسمح باستكمالات محددة، وتعكس حركة متحررة فى الانتقالات بين زمن وآخر، ومن هذه الاستخدامات، كذلك، تلك التنوعات فى استخدامات علاقات «المدة» و «التواتر» ، بالأضافة إلى تنوع استخدام «السوابق» و«اللواحق» الزمنية، وإن كان هذا الاستخدام الاخير يمثل مسارا جانبيا بالرواية،يتجاور ومسارها الأساسى فيما يشبه يمثل قانون «الحركة الدوامية للغازات والسوائل» القائم على منحى التعاقب، أو التدفق من الماضى إلى الحاضر إلى الزمن المحتمل: «ولكنها لن تفعل ذلك لأنها لن تستطيع تخطى الجثة الباردة» «ص٣٣»، «فبعد صخب الحياة وحقيقتها سيأتى العدم الشامل» «ص٣٤»،«سيمضى محمد فى هذا المكان المليئ بالرهبة والألفة سنة كاملة» «ص٩١»، «ستمر سنوات لا يظهر فيها للمرأة أثر بتاتا» «ص٩٣، وانظر أيضا ص١٠١ وص١٤٧»،

كذلك، على مستوى هذا النزوع نفسه، الذى يضفى طابعا مشبعا بما هو معيارى و جزئى ونسبى ومجرد ومتحرر على مستوى الزمن وعلاقاته، تلك الإشارات إلى «الزمن المرجع» القائم فى العالم التاريخى، حيث يشار إلى «القرية التى نزل إليها فى بداية القرن مهاجرون» «ص٨»، وإلى الريف الذى هرب إليه الكثيرون «فى مجاعة ١٨٨٠» «ص١٢». وإلى «قدمى توبقال حيث اصطيد آخر أسد فى منتصف القرن» «ص١٢٠»، وإلى «اعتقالات بداية الستينيات» «١٢٩»، وإلى «صباح بعينه من شهر رمضان الموافق لشهر مارس من سنة ألف وثمانمائة وستين ميلادية» «ص١٢٨»، وهذه الإشارات، التى تنطلق من هذا النزوع، تمثل-كما ذكرنا- حيزا محدودا بالرواية.

أما على مستوى النزوع الآخر فى التعبير عن الزمن، فنهاك نوع ملحوظ من تأسيس علاقات الزمن على تصورات العالم المستعاد، أى على ما قبل الانفطام عن

الطبيعة الأم التى تستخدم دوراتها، ومجالها، وأثرها الملموس، فى التعبير عن وحدات الزمن وعلاقاته. وعلى هذا المستوى، مثلا، نلاحظ فى الفصل الأول من الرواية تجسيدا لحركة الرمن خلال اطراء زحف أشعة الشمس على جسم الكلب المتكوم فى فناء الدار، ثم على جسم الفرسيوى المتكئ لعتبة غرفته: «فى ت لك الساعة من صباح اليوم الأول من رمضان «...» لم تكن الشمس الزاحفة قد وصلت إلى ركبتى الفرسيوى» «ص١٠»، «الشمس تغمر جسده حتى الصدر تقريبا» «ص١١».

وعلى هذا المستوى نفسه، نجد تحديدات زمنية تقريبية، تعبر عن انتقالات ما، مرتبطة بأثر الطبيعة المادى المباشر وبدوراتها:«.. فى وقت الزيتون» «ص١٦»، «خرج قبيل الفجر، والقمر مثل الشمس» «ص٢٤»، وبدأت خيوط الفجر تنسكب على المكان» «ص٢٥»، «مساء دافئ» «ص٤٩»،«ليلة حارة مقمرة» «ص٤٤»، «فى مغرب كل شمس» «ص١٥٥».. إلخ، وربما يتصل بهذا المنحى استخدام إشارات زمنية ذات طابع دينى،إسلامى هنا، يراوح تحديدها بين منحى قائم على مفردات الطبيعة، وآخر متصل بأوقات الصلوات:«ها هى أصوات أهل المكان تنطلق مباشرة بعد أذان المغرب» «ص٣٦»، «وافته المنية بين المغرب والعشاء» «ص١٣٥».

خلال هذا المنحى الثانى أيضا تواجه «جنوب الروح» الإشارات الزمنية إلى وقائع الزمن المرجع، بطريقتها النائية عن اعتماد منطق الحوليات التاريخية المتعارف، المعتمد فى العالم المستبعد. وخلال هذا «التأريخ» تبدو تقلبات الطبيعة،هنا، مرتكزات زمنية تعبر عن نقاط حاسمة تقاس إليها انتقالات الزمن، بمنحى قريب من ذلك الذى نجده فى «أيام العرب» التى كانت نوعا من «التأريخ» فى حياة العرب قبل الإسلام. وفى هذا المنحى تتكرر، فى «جنوب الروح»، مفردتان زمنيتان أساسيتان : «التيفوس» و«المجاعة»: «عام التيفوس أخرجنا من دارهم» «ص١٦»، «...ثم عام التيفوس» «ص٦٨»، «العام الذى هجم فيه التيفوس على الدار تزوجت فيه فاطمة» «ص١٣٧-١٣٨»، «... كان عام الجوع» «ص١٧»، «وجاء عام الجوع فماتت أسر بأكملها» «ص٤٥»، «مرورا بسنوات الجوع» «ص٦٨» وبالإضافة إلى هاتين المفردتين الأساسيتين نلاحظ- فى هذا المنحى أيضا- اعتمادا لمفردات زمنية أخرى، فاصلة، تتعلق بالولادة أو بالمرض أو بالموت: «أرّخ الناس نهايته «زواج الفرسيوى»

بتلك السنة التى سموها عام الولادة» «ص٧٩»، «مرض السى محند أو بناصر فى تلك الجمعة المشؤومة «..» فى تلك السنة ظهرت الانتخابات القروية» «ص١٢٩»، «وفى تلك السنة التى توفى فيها سلام الفرسيوى جاءت امرأة.. إلخ» «ص٦٩».

هذا الزمن المحمل بأثر الطبيعة الأم، بوجهيها بما تهبه أو بما تسلبه، يبدو هو نفسه- أحيانا- موازيا لدوراتها، أو يبدو هو نفسه محاطا باستدارته الخاصة «والاستدارة التى تطال الزمن تطال عالم الرواية، و«الرحلة» إلى هذا العالم، و«الحكاية عنه- فى آن، انظر ص١١٦»، وهنا يبدو هذا الزمن محاطا بحدوده، مكتملا وممتلئا ومستغنيا بذاته، وإن ظل، حتى فى هذه الحالة، مربوطا بخيط ما، يشده إلى نقطتين زمنيتين محددتين تتصلان بالكون كله فى بدايته ومنتهاه، أولى هاتين النقطتين ترتد إلى لحظة الخليقة نفسها، التى يتم استحضارها فى الرواية خلال التوقف عند تشكيل أوانى الفخار التى أشرنا إليها، حيث تسترجع هذه الأوانى «يوم الخليقة الأول. يوم العجنة الأولى التى خرجنا منها كتلة من الرقة والعنف» «ص١٤٤»، وثانية هاتين النقطتين تنتهى إلى الخاتمة المتصورة لهذا العالم، وللكون كله، حيث «شمس يوم القيامة تصعد من جهة الغرب» «ص١٣٦»، وإن كانت هذه الخاتمة المتصورة، فى هذا العالم المحتفى بدوراته، يمكن أن تكون بداية أخرى لدورة جديدة، بداية تسعى إلى إزاحة عالم آخر قائم، واستعادة عالم آخر جديد!

-٧-

رواية محمد الأشعرى «جنوب الروح»، بهذا التناول وبهذه الصياغات، تمثل- فيما نتصور- إجابة مهمة من إجابات عملية عن تلك الأسئلة- التساؤلات والمساءلات- التى طرحت وتطرح، أثيرت وتثار، حول انتماء جماليات الرواية العربية، ابتداء- وخصوصا- من تمثيلاتها المبكرة خلال القرن التاسع عشر، وحتى نتاجها الأخير:

هل- وإلى أى حد- كان تأسيس هذه الرواية، ثم تنامى تحققاتها، استجابة لمناخ وسياق ثقافى وتاريخى بعينه، وذائقة جمالية بعينها .. أم - وإلى أى مدى- كان هذا

التأسيس، ثم هذا التنامى، استزراعا لنبتة جاهزة، اكتملت ملامح ثمرتها فى مناخ الغرب وسياقه الثقافى والتاريخى وذائقته الجمالية؟

ثم، هل- و إلى أى حد- كان انتشار الرواية العربية، المتسارع، خلال زمن طويل تال لزمن التأسيس، تلبية لاحتياج قائم، متجدد، لهذا الشكل الطيِّع المرن «إلى حد أنه «ملعون» لأنه شكل بلاشكل»؛ الأمر الذى جعله قادرا على أن يستوعب تناولات شتى، فى عوالم مغايرة مختلفة عن تلك العوالم التى اقترحت حدود هذا الشكل وصاغتها .. أم أن انتشار الرواية العربية المتسارع، خلال هذا الزمن الطويل، استند إلى السعى المتواصل- منذ البداية،وحتى الآن- إلى تغذية الحدود المرنة، لهذا الشكل الوافد، بجماليات عربية، قديمة موروثة ومتجددة معا، مما جعل هذه الحدود المرنة تزداد مرونة، ومما أضاف لتقنيات النوع الروائى المنقولة جماليات متجذرة، ومما أسهم - فى النهاية- فى بلورة ممارسة فنية روائية عربية، لها ملامحها الخاصة.

«جنوب الروح»، كما لاحظنا، فيما آمل، تنتمى إلى هذا السعى المتواصل الأخير.

هوامش

* محمد الأشعرى «جنوب الروح» منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ١٩٩٦.

حصار السلطة وممكنات الحياة
قراءة فى رواية "مجنون الحكم"
للروائى المغربى بنسالم حميش

رمضان بسطاويسى محمد

تدخلنا رواية «مجنون الحكم» للروائى المغربى فى التساؤلات الرئيسية التى يطرحها الواقع العربى، ويجعل من الكتابة اختباراً لممكنات الوجود وتحليلاً للبدائل المطروحة، ذلك لأنه قد اختار تحليل السلطة فى إحدى صورها التاريخية التى تبرز التعارض والتناقض، وتتيح له أن يعرض للرؤى الممكنة. فالطابع الكاريكاتورى للحاكم جعلت من اليسير جمالياً إبراز الطابع الذاتى والشخصى فى تجربة الحكم والسلطة فى العالم العربى، وهذا الطابع الشخصى هو الذى يجعل من المستحيل التنبؤ بشكل موضوعى بما يمكن أن تؤول إليه السلطة فى واقعنا العربى، لأن السلطة فى العالم العربى لا تحكمها آلية ذات طابع مؤسسى، وإنما مزاج شخصى يتحكم فى صناعة القرار[1]؛ ولذلك فإن دراسات التنبؤ الاجتماعى للحكم فى العالم العربى قد بينت أن أقصى ما يمكن تقديمه فى هذا المجال هو الدراسة النفسية والتنبؤ بسلوك الحاكم بناء على فهم كاف لشخصيته وردود أفعاله تجاه مايحدث فى الواقع، وهذه الرواية تبين لنا أن مستقبل السلطة والحاكم فى واقعنا العربى مرتهن بشخص واحد هو الحاكم، ومدى نجاح جماعات الضغط الاجتماعى فى صراعها على السلطة. وقد استطاع الروائى المغربى بنسالم حميش أن يقدم لنا رؤية جمالية للواقع تقدم صورة الحاكم ضمن ثلاث داوئر متداخلة، هى: دائرة الطابع الكلى لتجربة الحكم لدى الحاكم بأمر الله، ذلك أن الثقافة العربية تتيح قدراً من التأويل يجعل من تجربته تجسيداً للسمات الكلية التى تحكم السلطة فى واقعنا العربى. ودائرة النمطية، وهنا يركز الكاتب على المبادئ الجوهرية للثقافة العربية التى تتيح وجود مثل هذا النمط الفريد

الذى أوصلته الظروف ليكون حاكماً على دولة كبيرة. فالنمطية هنا ليست ملامح وخصائص شخصية الحاكم فحسب، وإنما طبيعة العلاقة التراتبية التى تصنعها السلطة للعلاقة بين الحاكم والمحكوم. والدائرة الثالثة هى دائرة التاريخية، ذلك لأن السلطة تستند إلى موروث تاريخى يبرر الفعل ورد الفعل أيضاً.. وهذه الدوائر الثلاث تتقاطع أو تترابط عبر آلية التناص[٢]، لأن الكاتب اعتمد فى بناء روايته على إيراد النصوص التاريخية التى تضفى هالة من التصديق على مايورده من أحكام على شخصية الحاكم، وهذا جعل النص حواراً بين بنية نصية معاصرة وبنية نصية تاريخية، وكل منهما يمتلك رؤية للعالم قد تتطابق أو تختلف فيما بينها، وهذا يقدم حواراً خفياً بين الموروث التاريخى والحاضر، ويخلق صراعاً مركبا يعكس تعقد الواقع العربى، ويقدم تحليلاً للاستجابات المختلفة التى يجتهد الأفراد فى تقديمها ليخلقوا نوعاً من الملائمة مع صيغة الحكم الحالية.

إن رواية «مجنون الحكم» لاتقدم لنا «رواية تاريخية»[٣]، وإنما تقدم لنا صيغة روائية تعتمد على الحس التاريخى فى تناول لموضوع السلطة والحكم فى العالم العربى، من خلال أحد الشواهد التاريخية، ذلك لأن التاريخ هنا حاضر بوصفه جزءاً من الواقع، ويعبر عن الصيرورة التى تؤول إليها كلية الواقع نتيجة لطبيعة السلطة وانتقالاتها، والحقيقة أن التاريخية التى تتبدى فى النصوص التى يوردها الكاتب والإشارة المتكررة للزمن التاريخى فى القرنين الرابع والخامس تأخذ شكلا خاصاً؛ لأن القاضى لا ينظر إلى التاريخ فى الرواية بوصفه خلفية للحاضر فحسب، وإنما لأن دراسته تساعدنا فى إيجاد الأدوات التى ندرك بها الحاضر، ونقرأ من خلالها ممكنات تطور السلطة فى العالم العربى مادامت تعتمد على «مزاج» الحاكم وحالته النفسية. فالرواية، تتعامل مع الروح التاريخية فى علاقتها ببناء الرواية، حيث يقوم الروائى بملئ المساحات المعتمة التى يسكت عنها المؤرخ لأسباب عدة، ويقوم بإعادة بناء التاريخ وفق منطق تخيلى يقوم على تمثل الواقعة التاريخية وإعادة معايشتها[٤]، وإعادة التركيب التى يقدمها الروائى تجعل من نصه عملاً ينتمى للحاضر، ولاينتمى للماضى، فهو يأخذ من التاريخ ما يساعده على استجلاء صيرورة الحاضر، وهو لا يقع فى التجريد، فيكتفى بوصف

وتجسيد الواقع المعاصر، وإنما يقوم بإخفاء الخصوصية التاريخية على شخوص مثل (شخصية الحاكم بأمر الله، وأبى ركوة) وعالمه الروائى، حتى يمكنه أن يدرك الأساس الاجتماعى والأيديولوجى الذى تنمو من خلاله أفعال شخصياته الروائية. والرواية بهذا الشكل التاريخى هى الصيغة التى تبرز أهمية الزمان والمكان، وتساعدنا فى تفسير الإمكانات المحسوسة المتاحة فى طبيعة السلطة حتى نستوعب وجودنا بوصفه شيئاً مكيفاً تاريخياً.

وقد استطاع الكاتب عبر الحوار بين الزمان التاريخى و زمان الكتابة أن يقدم الزمان الجدلى الذى يبين من خلاله الطابع المركب للواقع الذى نحيا فيه، فالزمان التاريخى الذى يشتد حضوره من خلال النصوص والمصادر التاريخية التى تؤرخ لتجربة حكم الحاكم بأمر الله تُجسد لنا البعد الجدلى فى رؤية الكاتب الجمالية. والكاتب لم يتوقف عند تجربة الحكم من الداخل، حيث يقدم لنا فى الجزء الأول من الرواية صيغة متخيلة من مجموعة الأوراق التى تركها الحاكم بأمر الله، وعبر فيها عن خصائصه وسماته، وقد جمعها مريدوه، ومن كان يتبعه، وقد عرضها الكاتب من خلال نصوص تاريخية توهمنا بأن هذه الأوراق حقيقية، وتحاول أن تقرأ شخصية الحاكم بأمر الله من الداخل، فى مقابل النصوص التاريخية التى تعلق على تجربته فى الحكم من الخارج، فكانت هذه الصيغة الروائية التى تجمع بين الداخل والخارج هى ممكنات الجدل التأويلى التى تقدمه الرواية.. ولم يتوقف الكاتب عند دراسة صيرورة تجربة السلطة والحكم فى لحظة تاريخية متوترة، وإنما رصد تحوله عبر لحظاته الثلاث، فقد عرض كيف آلت السلطة إلى الحاكم بأمر الله، حيث خلعت عليه السلطة وهو طفل، ويعرض لتجربته فى الحكم، وتبدل قراراته تبعاً لكشوفه الخاصة، ثم مآل هذه السلطة. وهذا المنظور الذى يستوعب تاريخية الظواهر الأساسية فى عالمنا العربى يكشف عن الممكنات المستقبلية للسلطة وتجربة الحكم فى العالم العربى، لأن الكاتب كان حريصاً على فهم القوى الاجتماعية التى سوف يؤول إليها المستقبل فى المجتمع من خلال تحليله لها، وقد أبرزها الكاتب فى الباب الثالث من الرواية حيث قدم صورة تاريخية لقوى المعارضة السياسية كما تتمثل فى زلزال أبى ركوة الثائر باسم الله، وكيف تمت تصفيته رغم أنه كان قاب قوسين أو أدنى من بلوغ هدفه وخلع الحاكم، وقد قدمه الكاتب فى صورة

مثالية من التقوى والتصوف بوصفه مخلصاً من الشقاق الداخلى بين القبائل، وموحداً لصفوف المعارضة لكى تواجه قدرها التاريخى فى استرداد السلطة، وقدم أيضا جماهير الشعب المغلوبة على أمرها، وقدم أيضاً قوى اجتماعية أخرى من داخل بنية السلطة، تعارض الحاكم، وهى أخت الحاكم بأمر الله وهى السلطانة (ست الكل) التى تنجح فى قتل الحاكم بأمر الله بشكل غير مباشر، والاستيلاء على السلطة.

وهذه القوى الاجتماعية كشفت لنا عن آليات الصراع داخل السلطة وخارجها وجسدت الزمان(٥) بشكل جعلت من الحضور «التاريخى» للشخصيات مرتبطاً بالإحساس الحقيقى بالزمان والعصر الذى تعيش فيه، واستطاع الكاتب بذلك أن يكشف عن التصدع العميق- الذى يمثل جوهر الأزمة العربية- بين الواقع السياسى والاجتماعى والواقع الذاتى للشخصيات، وهذا لايتبدى فى تحليل الواقع الذاتى للقوى الاجتماعية فحسب، وإنما يتبدى التصدع داخل الحاكم بأمر الله نفسه؛ لأن واقعه الذاتى منفصل عن الصيغة والنظام. وقد أبرز الكاتب التصدعات المختلفة من خلال الزمان الذى يتبدى فى صورتين: أولهما: الزمان الذاتى الذى يتجلى لنا من خلال وصفه لحياة الحاكم بأمر الله فى الباب الثانى للرواية، الذى يتخذ له عنواناً«فى المجالس الحاكمية» ويقدم فيه وصفاً لحياة الحاكم من خلال ثلاث صور هى: الجلوس فى دهن البنفسج، والجلوس لطلب الدهشة، والجلوس للإلهيات بين الدعاة، وهنا لا تتبدى الحياة كما هى ولكن من خلال إنسان ما. وثانيهما: الزمان الموضوعى الذى لايقدم حالات البشر، وإنما يركز على السرد والحدث والتجربة الفعلية. وهنا لا يتوقف الزمن على النحو الذى نجده فى جلوس الحاكم بأمر الله فى دهن البنفسج، وإنما يتعاقب من خلال الفعل، وهذا ما عبر عنه الكاتب فى تحليله ووصفه للحركة الثورية التى قام بها أبو ركوة فى توحيد القبائل، وخروجهم للحرب ضد الحاكم بأمر الله. وقد ساهم الزمان هنا فى تقديم نوعين من الأحداث أحدهما ذاتى، يتحلل الزمن فيه من التعاقب، ونلتقى بتجربة إنسانية من داخل الحاكم بأمر الله، فنلتقى بقلقه وهواجسه الخاصة، ومراحل تطوره العقلى والنفسى، وأثره على تبدل أوامره و نواهيه. وقد قدم الكاتب هذه الأحداث الذاتية فى الجزء الأول من الباب الأول الذى وضع له عنواناً «فى سجلات الأوامر والنواهى»، وبيَّن فيه أن الحدث الرئيسى هو الحدث النفسى، بمعنى أن تقلب مزاج الحاكم هو المسئول عن

تقلب قراراته، والحدث الثانوي هو التجربة الفعلية في الواقع. وثانيهما: الحدث الموضوعي الذي لاتنداح فيه الأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر و المستقبل بلا رابط، كما يحدث داخل نفسية الحاكم، وإنما يرتبط الحدث الموضوعي بالتجربة الفعلية التي يترابط فيه الحدث و يؤدي إلى بعضه البعض في شكل يعكس منطق من نوع واقعي، بينما المنطق في الحدث الذاتي هو منطق من نوع خاص يستعصي على التفسير، ولعل هذا هو السبب الذي جعل الروائي يورد لنا من خلال المصادر التاريخية تعليلاتها للأوامر المتضاربة للحاكم بأمر الله مثل منع أكل الملوخية، والعمل بالليل والنوم بالنهار، ولكن الكاتب لم يكن في حاجة لذكر هذه التأويلات التاريخية؛ لأنه استطاع في الباب الأول عن طريق عزل الزمن الداخلي للحاكم بأمر الله عن عالم الواقع الموضوعي الخارجي الذي يستند للتجربة والفعل اليومي أن يقدم لنا صورة لتحويلات العالم الداخلي للذات إلى عوالم سوداء تستعصي على التفسير، وبين لنا كيف اكتسب هذا العالم الداخلي للشخصية الرئيسية للحاكم طبيعة جامدة، عن طريق عزل الزمان، وتفتيت لحظات الشخصية بين توحدها في جبل المقطم، ومجالسها في الذهن وحضورها بين حاشيته، وقد بين لنا كيف تحلل العالم الداخلي إلى عديد من العوالم الجزئية والحالات الضجرة، وأدى هذا إلى تأكيد النظرة الجامدة إلى العالم، بسبب افتقاد «الحاكم» إلى الوحدة الموضوعية التي تستوعب التجربة الإنسانية في وحدة كلية شاملة، فعالم الحاكم قد تحطم حين انعزل عن الزمان المرتبط بالتجربة والفعل اليومي، ونزل بالزمن إلى عالم التبويب الذاتي المرتبط بحالات الأنا، وقد استطاع الكاتب أن يستخدم الزمن والحدث الذاتيين بشكل أبرز لنا صفات الحكم وابتعاده عن العالم.

والحقيقة أن استخدام الكاتب للزمان و تعدد الضمائر في بناء الرواية، وتوسله بتقنيات عديدة، فقد استفاد من أشكال الكتابة التاريخية إلى جانب الصياغة الشعرية، حيث يتكون داخل النص ديواناً شعرياً يخلق حالة من التقابل مع السرد التاريخي تكشف بصورة ملموسة عن التصدع بين العالم الواقعي والداخلي- قد أدى إلى تقديم نصاً مركباً، تتعدد مستويات قراءته، ويعكس بتعدده تعقد الواقع وتباين تياراته، ويمكننا من خلال هذا كله من العثور على القصد الأيديولوجي الذي يرمي إليه؛ لأن عنصر الزمن، وتعدد الضمائر، والتقابل بين الذاتي والحدث الموضوعي كل

هذا يكشف عن الرؤية التاريخية للكاتب، ومن ثم يعكس رؤيته للإنسان العربى، والممكنات التى ترتبط بحياته فى ظل هذه الصيغة السائدة من صيغ الحكم. وقد قدم لنا الكاتب الممكنات الحياتية المتاحة أمام البشر فى مواجهة صيغة الحكم التى فرضها الحاكم بأمر الله، فى الجزء المعنون «الجلوس لطلب الدهشة» فقدم لنا صورة العالم العربى «ابن الهيثم» الذى ادعى الجنون لكى يفلت من قبضة الحاكم، ويقدم صورة الشاعر ابن الصعصاع الذى يقدم تأويلا يخرجه عن المألوف، ويعرف الشعر بأنه «البوح بما يوحى به الوقوف وجهاً لوجه أمام جدار فى الظهيرة والناس فى قيلولة أو ساهون» ص٨٠، والشعر هو كتابة الانتظار فى المسافة التى تفصلنا عن أخذ السلطة، ثم يقدم صورة الصوفى، الذى يدع خياله يضرب واقع الطغاة بالصبر والنقض والإبداع، ويقول للحاكم، «والله لوكان الناس مثلى يسترخصون حياتهم الدنيا ويتوقون بأرواحهم إلى الأمثل والأجدى، لما كنت ممكنا فيهم، ولما خيمت عليهم بالقهر والترهيب»ص٨٢، وهذا يعنى أن التحرر الداخلى لدى المتصوف يقود إلى تحرر من الطغيان بكل أشكاله، حتى أن الحاكم يغار منه، ويقول له آه كم أضاهيك من وجه، وكم ابتغيك ص٨٣، ثم يعرض لصور أخرى من البشر المسحوقين بعوز الحرمان والفقر.

هذه هى الصور الممكنة للخروج من أسر الطغيان، الخيال والتجربة الصوفية، والإبداع الشعرى والمروق من الظلم من خلال الحيلة والتخفى، أى المقاومة بالحيلة(٦)، وهى تجسد ممكنات الفعل الإنسانى فى مواجهة الطغيان.

وهناك وجه آخر للحضور التاريخى فى الرواية، لا سيما بعد أن عرض الكاتب لثورة أبى ركوة وحرق القاهرة، وقتل الحاكم والاستيلاء على السلطة، حيث نجد أن الكاتب يرى فى التاريخ مؤدياً إلى التحلل الحتمى وتجاوز الجمال وعدمية التاريخ(٧)، بمعنى أنه يعبر عن الخرائب والموت فى العالم المادى، وقد لجأ الكاتب إلى الشعر لتعويض إبراز التحولات المختلفة التى تطرأ على الزمن الموضوعى، ولجأ إلى الشعر كوسيلة فنية تبرز المجاز لكى تستعيض به عن الخواء الذى يحفل به العالم الذاتى؛ ولذلك نجد ولعه بالتفاصيل الوصفية لأخت الحاكم، وثورة أبى ركوة ، لكى تكون لهما قدرة حسية إيحائية غير عادية، وتتحول الرواية فى أجزائها الأخيرة إلى رواية ذات طابع بوليسى يصف المؤامرات التى توصل أخت الحاكم إلى الحكم، وهو يعتمد فى بناء

أفعاله على الزمان الذاتى والدوافع الداخلية للشخصية، ويحرص على إبراز التناقض بين ما هو داخلى وما هو خارجى، وكان الشعر فى الرواية يمثل الزمن المعاصر على المستوى اللغوى، والمصادر التاريخية تمثل الزمان التاريخى الذى يشكل خلفية الحاضر، واللغة فى الرواية تقدم لنا مفاتيح النص ومحددات الرؤية الجمالية للكاتب، فقد اصطنع الكاتب اللغة التاريخية المستمدة من كتب التاريخ، والحرص عليها حتى فى صورتها الإملائية، والتأثر بالقرآن الكريم وصيغه اللغوية فى السرد، وبناء الجملة من خلال الاستفادة من لغة المأثور من القول، وإيراد الشعر العربى الذى أوردته المصادر التاريخية فى حديثها عن تلك الفترة، واللغة فى تضادها بين الطابع الشعرى لما هو متخيل. واللغة فى صورتها المستمدة من النصوص التاريخية تكشف لنا أننا أمام رواية معاصرة، وليس هناك أساس لإقامة فوارق نوعية فى مجال الرواية، بمعنى أن نتحدث عن رواية اجتماعية ورواية تاريخية [8] فلا معنى لاعتبار الرواية التاريخية جنساً مستقلاً بذاته، لأن الكاتب يلجأ للتاريخ كتكنيك، لكى يستطيع أن يفهم الحاضر، ولا يقصد إطلاقا أن يعزلنا عن الواقع الذى نعيش فيه، وذلك لأن الواقع الجوهرى- وهو تجربة الحكم والسلطة- فى الماضى لاتختلف عن الواقع المعاصر، والبعد التاريخى هو عنصر أساسى فى الرواية، سواء اتخذت شكلاً تاريخياً أو لم تتخذ، فالكاتب قام بتقديم روايته وفقاً لمراحل زمنية لأحداث وقعت فى القرنين الرابع والخامس الهجريين، والتاريخ فى الرواية يمكن أن يفهم بمعنيين: أولهما: المعنى العام، وهو التاريخ بمفهومه الموضوعى، المتفق عليه، وهو يحمل فى طياته الأسس الثقافية للحاضر الذى نعيش فيه، وقد استخدمه الكاتب كحيلة لعرض رؤيته وأداة لتحليل الإشكالية التى يخوض فيها، وثانيهما: المعنى الخاص للتاريخ، ونجده فى الرواية أيضاً، أى تاريخ الشخصيات والعصر الذى تتحرك فيه شخوصه الروائية، والتاريخ بمفهومه العام يتجسد من حيث إن عالم الكاتب الروائى ينتسب زمنياً إلى عالم أكبر ويشكل عنصراً أساسياً فى تجربته الروائية.

نعود إلى دائرة «النمط» التى اعتمد عليها الكاتب فى تقديم رؤيته الجمالية للاتجاهات المختلفة فى الواقع الاجتماعى، فقد قدم لنا «نمط» الحاكم «Arche type» كنموذج ينبثق من الواقع، وتتيحه الخلفية الثقافية، وكذلك «نمط» أبى ركوة الثائر،

ونمط الصوفى والشاعر والعالم ابن الهيثم، وغيرهم من الشخصيات التى تجسد لنا إمكانات تطور الواقع على يد هذه القوى الاجتماعية، وهدف الكاتب كان رصد أنماط السلوك الإنسانى فى مجراها المتغير، وتقييم علاقاتها الداخلية مع الأنماط الأخرى من السلوك الإنسانى، وكان يتم هذا فى الرواية بمعزل عن التطابق مع التطور السياسى والاجتماعى، لأن الكاتب يكشف عنها بوصفها ممكنات السلوك الإنسانى تجاه الطغيان والظلم، وارتبط تصوير الكاتب لهذه الأنماط بالخلفية الثقافية التى تسمح بتأويل السلوك الاجتماعى، فالحاكم هو حاكم بأمر الله، والمضاد له أبو ركوة هو ثائر باسم الله أيضا، لأن كل منهما له موقفه السياسى والاجتماعى والثقافى أيضا، لكن كل أنماط السلوك تنتمى إلى ثقافة واحدة يمكن أن تنتج هذا التعارض فى التأويل والتفسير وتتيح أنماط مختلفة من السلوك، وبفضل هذا الطابع التاريخى والثقافى الذى يميز رؤية الكاتب أصبح لكل شئ فى الرواية له مدلول سياسى فى الرواية حتى الصوفى خالع النعلين، والشاعر، والعالم، والمواطن العادى، والعبد الذى كان يستخدم كأداة للقهر الجنسى من خلال استخدامه كأداة للواط التعذيبى.. كل هؤلاء لا يمكن قراءتهم إلا من خلال الشروط التاريخية والسياسية التى وضعتهم فى سياق جعلت سلوكهم ضروريات، وقد أبان المؤلف فى شرح ذلك، حين خصص الجزء الثانى من الباب الأول عن العبد مسعود، أو إله العقاب اللواطى، وقد ذكره ابن إياس فى بدائع الزهور فى وقائع الدهور، ولكن الكاتب نحا منحى آخر فى قراءته، حيث عرض له بشكل تفصيلى منذ جاء إلى مصر، واقترب من مكنونه الخاص، وحاول من خلال التخيل تصورأسباب الفتح فى صورته وشخصه، وتحول إلى حكاية مأثورة، يختلف البعض فى تأويل موته، فهناك رواية تدعى بأن «العبد مات على إثر خصى غير موفق.. ومن رواية أخرى تزعم أن مياه النيل تقيأته، فتأكد بعد الفحص الطبى أنه مات منتحراً بمائة طعنة وطعنة.. «ص٥٨ من الرواية.(٩)

وتقديم الكاتب لهذه الأنماط الإنسانية جعله يكشف عن ما هو عام فى التجربة الإنسانية، حيث نجد فى نمط الصوفى والشاعر والعالم تواصل الخبرة البشرية، ونلاحظ أن الأشكال القديمة من السلوك الإنسانى عندما تنحل لا تندثر، ولكن تأخذ صوراً مختلفة نتيجة تطور أدوات الحياة نفسها، وهذا التطور قد عبر عن نفسه من خلال

الصياغة الشعرية، حيث يقول:

على ضوء ما رأت العين، وجب الاعتراف:

حيال الحزن بالمعنى القاهر للكلمة،

تدبير المتوحد خدعة وتخريف

وجب الاعتراف:

أحاديثى حول الحيلة فى دفع الأحزان شلت

وخواطرى عن الزهد فى الحكم باخت

ورأسى التوى وبار،

فظللت أحمل الدمعه الأثرية الغبراء فى بصرى

وأطالع الدم الفوار الصاعد فى تواريخ المحن

وكميات الجراح ص١٠٤ (من الرواية)

ويقول على لسان شهاب الدين ابن منذر:

الحياة عندنا يا غرة الهادين ليست كما نشا ونبغى

يلفنا الصمت بعد كل موت أو مجاعة،

وإن رفعنا الهامات أتى عسكر الحاكم فينا بالسبى والإحراق،

فيبقى اليأس، كما ترى، كالفأس يحفر فى آفاقنا الخنادق والغيران.

(ص١٠٥ من الرواية)

وهذه الصيغة من التعبير، ليست حيلة شكلية، لكنها مقصودة، لأن سحر اللغة فى سياقها الثقافى العربى يخلق حالة من الأسى العميق، والرواية تبين لنا أن الجانب الاستطيقى فى الرواية متداخل فى المجتمع، ويقصد بالجانب الاستطيقى هنا قصد الصياغة اللغوية ذات الطابع الشعرى فى ذاتها، لأن الفعل اللغوى هى جزء من كينونة

الفعل الإنسانى فى الثقافة العربية، وانظر إلى ممارسات المثقفين الذين يستعيضون بالفعل اللغوى والكلامى عن الفعل اليومى والحياتى، ويكشف عن تصدع كيانهم، ومالم يقله المثقف هو ما يحققه فى الواقع اليومى. وقد التقط المؤلف هذا بمهارة شديدة حين جعل الفعل اللغوى والكلامى والأحاديث لها نفس الأهمية فى الواقع السياسى، ألم يفرج الحاكم بأمر الله عن ابن الهيثم والصوفى والعالم بعد أن أدهشوه بفعلهم اللغوى.. وهذا يبين أن التجربة الجمالية كما تتجسد فى القيمة الذاتية للبناءات اللغوية هى جزء أساسى من التجربة الاجتماعية الشاملة للإنسان العربى، بحيث تكون العلاقة بين البعد الاستطيقى والبعد الاجتماعى ذات طابع جدلى بينهما، وتتيح أن يفسر كل منهما على أساس الآخر، بل وكلاهما مرتبط بالآخر فى تطوره العام، وهذا يعنى أن اللغة الشعرية فى عرض أحوال الذات تكشف عن ماهية اجتماعية، والشكل الشعرى الذى اعتمده الكاتب قد كشف به عن الأيديولوجيات المختلفة التى يموج بها الواقع العربى.

ولذلك فحين اختار بنسالم حميش نصوص التراث بوصفها جزءاً من شكله الفنى، فإن اختياره يتضمن معنى أيديولوجياً، حتى لو قام بانتقائها وتغييرها، لأن هذه النصوص تنطوى على دلالة أيديولوجية تتمثل فى اللغة والأسلوب الذى يعطى وجهة نظر ومنهجاً فى تفسير الوقائع التى يعرض لها الكاتب.

ونلتقى فى الرواية بثلاثة نصوص: النص التاريخى، الذى يشتد حضوره كإطار للزمان العام، ويتجسد فى النصوص التى يختارها الكاتب ويقدم من خلالها الفصول، ويورد أجزاء منها تفسير ما يحدث وفقاً للتاريخ والنص المتخيل، وهو ما يشير للزمان الخاص لكل شخصية وتطورها الداخلى، وثالثها النص الشعرى على لسان الشخصيات التى يقدمها ونستشعر معها أن الحاكم بأمر الله نفسه هو ضحية ثقافة، وهذا النص يتشكل فى الرواية موازياً لأحداثها .. وهذا النص الشعرى قام بدور إعادة قراءة لكلا النصين السابقين، وجعلنا نفهم العنوان الفرعى الذى وضعه الكاتب للرواية وهو: رواية فى التخييل التاريخى.

والنص يتكون من مدخل الدخان وأربعة أبواب وهوامش مراجع. ويتوقف فى المدخل لنتساءل معه لماذا شخصية الحاكم بأمر الله. إنها الوهم الأيديولوجى الذى يحوله

الكاتب إلى قص، فهو لا يريد التوقف عند شخصية الحاكم بأمر الله الغنية بتناقضاتها، وإنما وسيلة لإعادة بناء تجربتنا فى ضوء أيديولوجية السلطة، هو نقد لطريقة الحياة والتفكير العربية المعاصرة، وهو نقد للسلطة الحاكمة التى تعطى للشخص هالة من الهيمنة لاحصر لها، ولذا يقدم المؤلف الرواية بمجوعة من الأقوال المتضاربة عن شخصيته ويقدم لنا حلاً للغز من البداية، لكى يشركنا معه منذ البداية، فيقدم لنا آراء النفسانيين والمنجمين حول تفسير سلوكه المضطرب. ولذلك فهو كاتب يكشف أوراقه أمام القارئ، لأنه يريد له أن يتجاوز الوهم التاريخى إلى تجربة الحياة التى يطرحها، ويستفيد الكاتب بذلك من نظريات التلقى،[١٠] ويبين أن الدعاة هم الذين أضفوا هالة من التهويل على أفعال وكلمات الحاكم. وقدم الكاتب فى الفصل الثانى النص السرى لدعاة الحاكم بأمر الله، وهو نص متخيل، حيث إن الكاتب كان يميز بين النص التاريخى بحروف مائلة، والنص المتخيل بحروف عادية، ويضع لهذا الفصل عنواناً: أنا الدخان المبين، إشارة إلى سورة الدخان فى القرآن الكريم. ويستخدم الكاتب عناوين جانبية تتجه إلى خلق معنى الكتابة المرتبطة بشجاعة الإبداع، فالحرف لديه هنا هو الكتابة التى تصمد أمام الدهر.

وهذا الفصل تسوده روح نيتشوية التى سادت فى كتابة جينالوجيا الأخلاق؛ لأنها تمجيد لأخلاق القوة والسطوة ومقت لأخلاق التسامح والحب والضعف.. وكأن الكاتب كان أمامه كتاب نيتشه، لأنه يحذرهم من الألم المستكين، فيقول: «فإياكم ثم إياكم أن تنخدعوا بالبياض أو أن تميلوا إلى خمول السلم والحياد، وإن فعلتم هلكتم »(ص١٦ من الرواية) والبياض هنا هو خلو الصفحة من الكتابة، ويقصد به نوعاً من الصمت البصرى، والكتابة هنا هى استنفار الجهد لمواجهة العدو.

ويقدم لنا خلال هذا انبثاق الذات وحركيتها وحكمتها فى الهدم والهرطقة وتبرير القتل، والعناوين مستفيدة من التراكيب اللغوية فى كتب الدين والبلاغة والتصوف، من خلال المعارضة، مثل (خالفونى، أرحمكم)ص٢٠.

وينتقل فى هذا الجزء من ضمير المتكلم إلى المخاطب، ثم ينتقل فى الباب الأول من الوصايا والحكم إلى السرد عن الأحوال أثناء حكم الحاكم بأمر الله، وهنا يعتمد

صيغة فى السرد على شكل النص التراثى الذى يتكون من المتن، والهوامش والحاشية، وقدم فيها نماذج من أفعال الحاكم مع الرعية وسجل أوامره ونواهيه.

هذه رواية جادة، وتعتبر تجربة جمالية تدعو إلى أكثر من تأويل، وتفتح آفاق التواصل معها إلى درجة تجعل قراءتها عملاً جمالياً ليستعيد فيه الإنسان العربى نفسه.

هوامش الدراسة

١- هناك صعوبة بالغة فى دراسة تطور السلطة السياسية فى العالم العربى؛ لأن هذه الدراسة تفترض وجود حد أدنى من المنطق الداخلى الذى يحكم هذه السلطة يحدد لنا حركيتها، وهذا غير موجود، ولذلك فإن الدراسة التى قام بها توفلر عن مستقبل الديمقراطية فى الغرب فى دراسته التى تحمل عنوان Antici-patory democracy هى دراسة ممكنة، لأن هناك نظاماً، ومن غير الممكن أن يقدم رئيس دولة على انتهاج سياسة غير منسجمة مع بنية المؤسسات القائمة، إلا أنه فى عالمنا العربى يمكن أن تختصر نظم المجتمع وإرادة الشعب فى سلوك فرد معين، ولهذا يبدو أن الدراسات السيكولوجية للسلوك الممكن لصناع القرار فى عالمنا العربى قد تؤدى إلى نتيجة أفضل.

انظر فى تفصيل ذلك: د. وليد عبد الحى: الدراسات المستقبلية فى العلاقات الدولية. عيون للنشر- مراكش- المغرب ١٩٩٣ ص٢١.

٢- هناك فرق بين التناص والتضمين، فالتناص إيراد نص يقيم حواراً مع النص الأصلى الذى يقدمه الكاتب، وقد تكشف عن خطاب ثقافى متعارض أو متماهى بين النص الأصلى والنص الذى يورده الكاتب. أما التضمين فهو إيراد نص داخل المتن للنص الأصلى، ويتم استخدامه كجزء من النص الأصلى.

coulhard, An gntroduction to Discaurse Analysis, Longman, 1983, p.p7.8.

٣- انظر تحليل جورج لوكاتش للرواية التاريخية فى كتابه: "الرواية التاريخية" ترجمة الدكتور/صالح جواد الكاظم منشورات وزارة الثقافة بغداد ١٩٧٨.

٤- قدم دلتاى منهجاً فى دراسة التاريخ يقوم على إعادة معايشة الأحداث التاريخية reliving وتمثل أحداثها التاريخية Reprsentation، بأن يضع الفرد نفسه مكان الشخصية التاريخية ويحاول أن يتخيل موقفها على ضوء المعطيات المقدمة له.

وقد قدم دلتاى منهجاً تاريخيا يقوم على دراسة التاريخ بوصفه من علوم الروح التى يمكن دراستها من خلال إعادة معايشة الأحداث التاريخية وتمثلها، وقد استفاد بنسالم حميش من منهج دلتاى؛ ذلك أن كثير من نصوص الرواية تأتى على لسان الحاكم، وهو تخيل قام به الروائى متمثلا شخصيته وإحساسه بقضايا عصره ومايدور فيها.

٥- إن الزمان فى الرواية هو الذى يجسد لنا إيقاع العصر الذى نعيش فيه، وليس إحالة للزمن التاريخى، ورؤية الكاتب سالم بن حميش لاتنعكس عليه فى تصوير شخصياته وعالمها فحسب، وإنما تؤثر فى رؤيته للعالم، لأن الفهم الذاتى للزمن ينفصل عن المكان مرتبطاً باتجاهات فكرية محددة، تعكس موقفاً من قضايا المجتمع. ومن أصحاب هذه الاتجاهات على سبيل المثال برجسون وهيدجر.

٦- انظر تحليل چيمس سكوت لأشكال المقاومة فى كتابه الهام «المقاومة بالحيلة» ترجمة إبراهيم العريس ومخايل خورى دار الساقى ببيروت الطبعة الأولى ١٩٩٥، وقد وضع عنوانا فرعياً له وهو:

"كيف يهمس المحكوم من وراء ظهر الحاكم"، ويتبنى الكتاب منهجاً يقوم على تصور المجتمع بوصفه كائناً غامضا، مكتنفًا بالأسرار، وله وجوه وإمكانات مخفية عديدة، ومن قصر النظر البالغ أن نعتقد أن الوجه الذى يعرضه المجتمع لنا فى لحظة من اللحظات هو الوجه الصحيح؛ لأن لا أحد يمكنه أن يعرف جميع الإمكانات التى تكمن فى روح سكان المجتمع.

٧- هذا المعنى نجده أيضا فى تحليل والتر بنيامين لفن الباروك، حيث يرى أن التاريخ يعبر عن العدمية، ويعتبر بنيامين أول ناقد يحاول أن يحلل المفارقة Arony الجمالية التى تكمن فى الفن الطليعى الحديث تحليلاً فلسفياً. وقد قدم لوكاتش نقداً له فى كتابه "معنى الواقعية المعاصرة" ص٥٠.

٨- ظهرت الرواية التاريخية كنوع أدبى حين بدأ التمرد الثورى فى أوائل القرن التاسع عشر، بحيث يمكن الربط بين ظهور هذا الشكل الروائى والتغير الاجتماعى الذى بدأ يظهر فى المجتمع الأوروبى فى القرن التاسع عشر، أى حين تمكن الكتاب والأدباء من إدراك حاضرهم الخاص باعتباره تاريخياً متصلاً وغير منقطع.

٩- اعتمدت فى قراءة الرواية على النص المنشور عن مطبعة المعارف الجديدة. الرباط- الطبعة الثانية ١٩٩٨.

١٠- هناك إشارة فى بلاغة الفن القصصى إلى الحيلة التى يقوم بها الكاتب فى صياغة نصه، وتحديده لطبيعة العلاقة التى ينشدها مع القارئ.

نص الخروج:
الأنثى، والنبى، والمدينة الملعونة
قراءة فى رواية أحمد التوفيق (جارات أبى موسى)

شحات محمد عبد المجيد

مهاد:

تدور أحداث الرواية فى زمن مرجعى قديم جداً، حيث الاضطرابات السياسية والعسكرية تهيمن على فضاء بلاد الأندلس والمغرب، وبالتحديد فى أحد بلدان المغرب المطلة على البحر، هى مدينة "سلا" ذات الأبواب والمداخل والحراس، تلك المدينة التى تغلق أبوابها مع مغرب كل يوم، فلا أحد يدخل أو يخرج حتى فجر اليوم التالى. وعنوان الرواية (جارات أبى موسى) يحيل إلى بؤرة السرد التى تدور حولها الأحداث وتتحرك نحوها الشخصيات: جارات أبى موسى الست، فضلاً عن شامة وزوجها على، ثم أبو موسى ذاته بخلاته وعساليجه[1] ومغارته وصلواته. كلاهما موضع اهتمام الراوى الذى يتحرك بينهما، منذ بداية الرواية إلى نهايتها. تبدأ الرواية بوصف الراوى ذى الضمير الغائب فضاء اليوم الأول من أيام الرواية (يوم الجمعة، بداية الرواية وخاتمتها) حيث يأتى الخبير برسالة القاضى أبو سالم الجورائى ليسلمها إلى قاضى القضاة بمدينة سلا (ابن الحفيد) حتى يخبر عامل المدينة (جرمون) والأعيان والأدباء، وحتى يعد نفسه أيضاً لاستقبال الجورائى، نظراً لمكانته لدى السلطان.

تدخل "شامة" الشقراء، ابنة العجال، وخادمة القاضى ابن الحفيد، فضاء الرواية، حين توسطت قبة الدار لتصب الماء - فعلياً بفعل مكيدة مدبرة للإيقاع بها - للقاضى الجورائى بعد فراغه من طعامه. وهنا، تركز الرواية على شامة ويسترسل الراوى فى سرد تفصيلات حياتها وتنقلها الدائم بين البيوت والمدن، دون أى ذكر لأبى موسى إلا

عند انتقالها إلى فندق الزيت هى وزوجها على سانشو (ص ٦٥). عندئذ، يأخذ الراوى فى التناوب بين شامة وأبى موسى، فكلا هما لديه موضع أثير للسرد ، ومن خلالهما توصف المدينة بشخوصها الغريبة والمتناقضة وأجوائها المضطربة وأوضاعها المتردية: شامة وزوجها على، القاضى ابن الحفيد وزوجه الطاهرة، القاضى الجورانى، النقيب، أم الحر، عامل سلا (جرمون)، أبو موسى، طائر اللقلاق، تودة اللصقة، ساكنات الفندق البائسات.

١- السرد:

يهيمن على الرواية السرد بضمير الغائب الذى يفترض مسافة بين الراوى والمروى عنه، لكن الراوى كثيراً ما يتطابق ووجهتى نظر كل من شامة (أو ورقاء كما سماها الجورانى) وأبى موسى، ويتبنى رؤيتهما للعالم وللمدينة وللإنسان فى ذلك الزمن المختل. عندئذ، تنطبق الصفة الواحدة على كلتا الشخصيتين؛ فشامة وأبو موسى كلا هما "شامة" - كما يقول الراوى (ص ١٠٢) - أو نقطة مضيئة فى زمن مضبب، زمن يفتقد إلى نبى، ملهم وكاشف. من هنا ، تتحول الشخصيات البشرية، فى هذه الرواية، إلى رموز:

شامة (متصوفة - طالبة للمعرفة): دائما ذات ذاكرة حافظة للشعر والآداب، تستدعى عبارات الواعظ (أبو عشرين) الذى كان يعظ النساء ويعلمهن الحكمة ببيت القاضى ابن الحفيد، تعزف على العود ، وتقرأ ، وتحفظ الموشحات وسوراً من القرآن (ص١٢)، تشربت الحب من سيدتها الطاهرة زوجة القاضى ابن الحفيد (ص٢١)، تعيش مزجاً حتمياً بين الحب الكامل العنيف والخوف الرهيب من الظلم وغوائل الأيام، تحمل أسرار ربات القصور، وتعلمت فنون الحضارة، تعلمت كيف تعطى ولا تأخذ، وتنعمت برعاية أميرة كاملة الهمة، هى طاقة خيرة ونفس زكية وبراءة لم تفسدها عوادى الزمان (ص ص ٦٢-٦٣).

أبو موسى (مبصر، متنبئ): رجل صموت لا يكلم أحداً، فقط يتبسم ، حاضر غائب، صار حوله جدل كثير عن سفره طيا، كما تواتر عند أهل الأزمان الماضية، يكون

الواحد منهم في بلدين مختلفين في آن واحد. وهو أبو موسى المهبول، كما يصفونه، لا يكلم أحداً إلا بالسلام أو برده، يعيش من عساليج البحر، ولا أحد يعرف ماذا في القفة التي يحملها ذهابا وجيئة ولا تفارقه. لا يلبس إلا من ثياب يتصدق بها عليه عارفون بحاله من عدم الاستجداء، يضعونها أمام غرفته وهو غائب، لا يستعمل القنديل إلا قليلا سواء في فندق الزيت أو في مغارة شاطئ البحر. نصفٌ، في القامة، ذو وفرة، وعمامته خضراء أو بيضاء لها ذؤابة، يلبس مرقعات صوف تحت سلهام في الشتاء، ويتزر بقطعة رقيقة من صناعة الحائك في الصيف (ص ٩٢-٩٣). وقبله - في موضعه بالفندق - كان "العجّاج" المعتوه، وهو رجل غريب الأطوار، مجذوب صاحب كرامة (ص٦٦).

علي سانشو (فنان، ملهم): كان قشتاليا، نصرانياً، قبل دخوله الإسلام وزواجه من شامة، لكنه مبدع، ذو بصيرة نافذة، وقلب مرهف، معلم ماهر في الزخرفة والرسم والنقش على الجدران (ص ٥٤-٥٥)، بعد إسلامه رأى المتعاملون معه شواهد تجوهر روحي في غرته، وقد صار المعلمون البناءون يسمعون منه أموراً من قيام الليل ورؤى من قبيل المبشرات، وأقوالاً من قبيل المكاشفات، يأتي بأنواع من الخط والنقش تناسب معاني الآيات. أجمع الناس على أنه قد جاءه، لصدقه، فتح غيبي مبين، تصرف له وظهر في فنون صناعته (ص ص ٥٨-٥٩).

وهكذا، تصبح شخصيات الرواية الرئيسية بمثابة شخصيات أليجورية تحيل بنية الحكاية المتعينة إلى فضاءات رحبة، تتصل بالمرجعية الدينية والتراثية والأسطورية، وتتجاوز منطق الشخصية النمطية، فستدعي الرواية بذلك نصوصا غائبة عن الأنبياء والرسل والملوك والصالحين... إلخ.

لكن، ما الذي يجمع هذه الشخصيات المتعددة، وربما المتناقضة؟! ما يجمع هذه الشخصيات هو فضاء مدينة "سلا" الساحلية ذات البوابات العالية، والحراس الغلاظ، وجباة المكوس، تلك المدينة متعددة الأصوات ووعاء التعدد والتناقص اللساني، في القلب منها "فندق الزيت"، بساحته التي لا تتسع إلا لثلاثة موازين كبرى، وحوانيت التجارة التي لا يتجاوز عددها الأربعين حانوتاً، لكنه - على أية حال - مركز لمنطقة تجارية تحيط به مليئة بالمخازن والمطاعم وحوانيت لعرض البضائع وغرف للسكنى،

ومحلات دائبة الحركة، و "رواد من مختلف الأجناس والأديان، يتفاهمون بلغات مختلفة ويتعاملون مع الصحراء والسودان وقبائل الجبال مدن الداخل وآفاق ما وراء البحار" (ص ٦١).

تجمع صورة هذه المدينة بين شامة، هبة الرب، وعلى سانشو، الفنان الذى كان نصرانياً، يتكلم لغة أمه القشتالية، ثم تحول إلى الإسلام، ثم تتسع الصورة لأبى موسى المهبول، ومن قبله العجاج المعتوه (بوصفه معادلاً للخضر- العبد الصالح)، وطائر اللقلاق المعمر، والنساء الست المهاجرات البائسات. هذه الصورة بكل شعبها تومئ إلى صورة شامة ذات القلب الرحب والحس المرهف بالآخرين: احتواء البشر، الأخلاط، واللغات، والأديان (المدينة – الفندق)، أو احتواء المحبوب، والقدر، والآخر، واحتواء الخوف (شامة).

صورة شامة، إذن، توازى صورة المدينة، وكأنهما وجها ورقة واحدة، حتى إن المدينة:

"تلاقى نفس مصيرها هى، وإنها تتألم لآلامها، ولربما فكرت أنها هى التى تقمصت مصير المدينة، أو هما مشتركتان فى عبء نزل من أعالى سماء العدل. غير أن شامة تهرب من محنتها بالترفع، والمدينة تنبطح وتتدنى، فقد أدبر عنها الرخاء منذ هجرها التجار، وفى كل يوم تتعمق كلومها وتنتن. فكل شئ فيها انعكاس وانقلاب" (ص ١٧٩).

لكنها، على أية حال، أشبه بمدينة ملعونة، آثمة، تلفظ من فيها، سواء بالنفى، أو بالموت (بيدرو والدخوليا، على سانشو، العجاج، اللقلاق، أبو موسى،...)، على الرغم من كونها تشبه – من جهة ثانية – قلعة محصّنة، ذات بوابات وحراس، فى حين أنها تغلى من داخلها بأخلاط، وأعراق، ولغات، وقبائل، وصراعات لا تنتهى.

من هنا، تمتلئ هذه المدينة بالذئاب، بمعنييها الحقيقى والمجازى، تلك التى تحدّث عنها الجورانى لحظة هذيانه مع ورقاء (شامة) – حين كان يشرع، عند كل لقاء بينهما، فى التدلّه والتوسّل والاعتذار عن أمر لا يفصح عنه، ثم يجهش بالبكاء – حيث قال: "أخاف عليك من الذئاب. أخاف عليك من الذئاب" (ص ٣٦): ذئاب السلطان، وذئاب

العامل (جرمون)[٢]، وذئاب المدينة الملعونة. هذه الجملة تتردّد في أكثر من موضع، وكأنها تومئ إلى مجهولٍ ما ينتظر شامة دائماً. كما أحسّت بذلك "الخودة" خادمتها، تتردد الجملة هاته بصبغة "مونولوج مسرّد" - وهي الصيغة المهيمنة على الرواية من بين تقنيات السرد - على لسان شامة التي ترى في شخص عليّ قَدَراً "أنجاها من تحرُّش الذئاب حتى جعلها حسنة لمن يستحقها" (ص ٦٤).

والأمر اللافت للنظر، هنا، هو ارتباط صيغة المونولوج المسرّد - أو المونولوج المسرود - بصوت شامة الداخلي غالبا، أقصد وعيها بوصفها محوراً للسرد وبؤرة لفضاء الرواية. لكنّ الراوي يسرد هذه المونولوجات بضمير السارد الغائب، في الوقت نفسه الذي يتقمص رؤية شامة ووجهة نظرها في الإنسان والعالم والأشياء. فها هي (شامة) - أثناء مراسم الاحتفال بزواجها من القاضي الجوراني - تتأمل أسراب النمل التي تتحرك عند طرف البساط بجوار عرقي شجرة التين التي تظلل الأريكة التي تجلس عليها بخمارها الأسود الحريري. تتأمل أسراب النمل، وتعمل ذاكرتها، ويحيل السرد إلى حديث النمل وسليمان بن داوود النبي في إيماءة خاطفة (ص ١٥)، فتتذكر شامة قصة سليمان مع النمل، حين كان يقصّها عليهن - مع باقي الجواري - الواعظ (أبو عشرين) بدار القاضي ابن الحفيد. حينئذ، تصل شامة - في فضاء ذاكرتها - بين مقام الحب ومقام الخوف وصلاً مطلقاً، وكأن لامسافة بينهما في داخلها (ص ١٦).

وكما وازت الصورة السردية، من قبل، بين المدينة (الفندق) وشامة (ورقاء) موازاة المكان للإنسان واحتواء كل منهما للآخر وللأشياء، يصوغ المونولوج المسرّد صورة سردية أخرى تتخلق في ذهن شامة بعد سقوط اسم "ورقاء" عنها وبعد التحاقها بفندق الزيت، إلى جوار أبي موسى الصّموت، تلك الصورة التي تجعل من وعي شامة وذاكرتها فضاءً يجمع بين أبي موسى المتنبئ وطائر اللقلاق الشيخ الذي "يتربع على عش تاريخي فوق شجرة صفصاف قرنية الجذع والعروق تعلو وسط الفندق وتتفرع أغصانها المهشمة عن جذع أبيض علوّه بقدر علو الطابق الرابع من البناية. وبين هذه الأغصان من بداية تفرعها بنى أجداد هذا اللقلاق عشًا منذ قرون" (ص ٩٤).

ولهذا الطائر قصة معروفة - كما يقول الراوي - في آفاق المغرب وغيرها من الآفاق التي يأتي منها التجار إلى سلا. والغريب أنه في بداية كل جيل من أجيال هذا

اللقلاق المحظوظ يستدرج الذكر أنثى من بنى جنسه إلى ذلك العش، حيث تبيض ويفقس البيض وتهاجر، ويكبر صغارها ويهاجرون. وإذا مات الوالد يوماً لم يفرغ العش سوى مدة قصيرة حتى يحل به لقلاق جديد، يظنّه الناس، وساكنوا الفندق، من سلالة المنقرض، لا من غيرها، وكأنها سلالة نبيلة صالحة من بنى لقلاق (ص ٩٤)، حيث يظل "الوقف" جاريا عليه، ويظل الناس ينسجون حوله الحكايات والأقاصيص. الصورة السردية، إذن، تجمع بين أبى موسى (الملهم) واللقلاق الشيخ بما صيغ حوله من حكايات. لكنّ أبا موسى يتنازل عن صمته، ويكون سبباً مباشراً فى نجاة شامة من يد العامل جرمون الذى سعى إلى الإيقاع بها فى تلك الليلة الموعودة التى غاب فيها علىّ خارج المدينة بمغارة أبى موسى المطلة على البحر يؤديان طقوسهما غير المألوفة من تأمل وقراءة وصلاة وحديث صامت، ليقطع أبو موسى ذلك كله فجأة بحركات عنيفة حين يحكّ جلده وجسمه كله، فى موقف موازٍ تماماً - وفى اللحظة الزمنية نفسها - لما كان عليه العامل (جرمون) بداره وقد تلبسته حالة أبى موسى الغريبة، الأمر الذى دفعه دفعاً إلى ترك شامة دون مسّها بأذى، وكأنّ أبا موسى يرى بعين الغيب ويتدخل فى اللحظة المناسبة، مع اعتبار المسافة المكانية بين المشهدين (انظر الرواية، ص ص ١٠٢، ١٠٨). ولعلّ أبا موسى، فى هذه الحالة، يشبه موسى بن عمران النبىّ، بمخلاته (جرابه) التى تحوى أشياء كثيرة لا علم لأحد بها.

هكذا، يمكن القول إن الصورة السردية، فى رواية (جارات أبى موسى)، تكتظ بمشاهد لأنبياء، أو أنصاف أنبياء، وملهمين، ومتصوفة، وعُبّاد، وطيور ذات كرامات، وأماكن ذات مسحة بشرية، فضلاً عن أشقياء، ونسوة (جارات أبى موسى) بائسات، تعسات، مهاجرات من كل فجّ، حاجّات إلى موضع واحد يرون فيه خلاصهم ولعنتهم فى آن.

٢- علامات الزمان والمكان:

سبق أن قلنا إن أحداث هذه الرواية تدور فى زمن مرجعى قديم جداً، لكن مدينة "سلا" الساحلية - بؤرة الرواية - تمثل "زمكاناً" تتخلق حول الحكايات وتهاجر منه، وإليه، الشخصيات، وتتبدّى عليه علامات الزمن المدينى والريفى سواء. فهى مدينة

تحتوى أشخاصاً متضاربى الصفات، ومختلفى المشارب والثقافات، بل والديانات أيضاً. وصورة هذه المدينة - كما أشرنا سابقاً - تمنح من صورة شامة، هبة الربّ ووحيه، وتبنى عليها فى آن، كما تنبنى - فى الوقت نفسه - على صور وعلامات مستمدة من شخصيات أخرى (الجعّاج المعتوه، أبو موسى المهبول، طائر اللقلاق) قد تتصل بدرجةٍ ما من درجات المعرفة الإلهية، فى الوقت الذى تستعين بتصورات فولكلورية عن الطير والإنسان.

تبدأ الرواية لحظة وصول الخبير إلى مدينة سلا وأعلام صلاة يوم الجمعة ترفرف على صوامع المدينة، فى مهمة رسمية مؤدّاها إبلاغ القاضى ابن الحفيد بنزول القاضى الجورائى فى ضيافته هذه الليلة. وبذلك، تتحدد علامات الزمن بمحدّدات الزمن الريفى (الظهر، العصر، ساعة المغرب، العشاء،...)، أو بمواعيد الصلوات (صلاة الفجر، صلاة الظهر،...)، أو بالأيام (الجمعة، السبت، الأحد،...) «انظر المشهد الخامس كله، ص ٤٩:٤٥»، أو يشير الراوى إلى مرور مدّة زمنية بعينها كأن يقول "مرّ شهر كامل" (ص ٢٥)، "فى عصر اليوم الثالث" (ص٢٤)، "بعد أسبوع" (ص ٢٨)، "استغرقت الرحلة ثمانية أيام (...) واستغرق الرحيل ثلاثة أشهر" (ص ٤١)، أو يشير إلى زمن الفصول: "فى فصل الخريف المكمل لعامين من زواج شامة" (ص ٦٠)....، وكلها - فى النهاية - إشارات مطلقة تعتمد الزمن الريفى، الزراعى، الدائرى الذى لا يمكن تحديده بدقة، بل يمكن المرور باللحظة الواحدة نفسها مرتين، بل "ونزول النهر نفسه مرتين"، كما يقول هرقليطس [٤].

تفتتح الرواية فى يوم الجمعة، بعد بلوغ الخبير مدينة "سلا"، بعد أن قام بالصلح بين قبيلتين متخاصمتين، وتختتم أيضاً فى يوم مشابه بعد سنين طوال، وبعد أن أدّى أبو موسى صلاة الاستسقاء يوم الخميس، فى زمن الفتنة والمجاعة والهجرة، واضطراب الفقهاء، وهبوب الرياح العاتية، وسقوط الضفادع والحجارة من السماء، وكأنّ فعل السرد يضعنا فى زمان قديم جداً حين حلّت لعنة الربّ ببنى إسرائيل الذين عصوا أنبياءهم ورسلهم، فحقّ عليهم العذاب كما تخبرنا كتب التاريخ وقصص الرسل والملوك. بعد كل هذا، يدعو أبو موسى شامة أولا، ثم نساء الفندق البائسات (بيّة، إجا، ملالة، كبيرة، رقوش، مماس) ونساء الفنادق الأخرى، يدعوهم لرحلة "الخروج" من

المدينة الآثمة، وكأننا نقرأ "سفر الخروج"، حيث الصلاة خارج المتعين، نحو الفضاء المطلق، إلى جوار الربّ، بعيداً عن كل أبواب المدينة، وتحديدا بالقرب من مغارة أبى موسى (موضع تحنّثه) إلى جوار البحر المطلّ على العالم الآخر، يصلّى أبو موسى بالنساء، عن يمينه "شامة هبة الربّ ووحيه، وخلفه النسوة الست المهاجرات من مدنهن البعيدة، كلهم يؤدّى طقسا شعائريا غير مألوف، بعد أن فشل كبار الفقهاء فى استجداء السماء، وبعد ثلاثة أعوام متصلات من مجاعة مهلكةٍ تقارب فى شدّتها زمن يوسف بن يعقوب النبىّ والسنوات السبع العجاف.

وفى فضاء المصلّى، يخلع أبو موسى عمامته الخضراء ويكشف عن رأس أشعث ويأخذ فى التضرع إلى السماء، والنساء يرددن من بعده ويطفن من خلفه، ويقولون جميعاً:

"سبحان الله العظيم

اللهم ارحم ضعفهم"

... ..."..

تتعالى الأصوات بالترديد، ويتصاعد الإيقاع فى هذين المشهدين الأخيرين تصاعداً حاداً، ويتعالى النشيج والبكاء، والناس مجتمعون يرقبون أبا موسى وجاراته اللاتى ذرفن دموعاً غزاراً، وقد تلبستهن حالة من الوجد العنيف، يجرين خلف أبى موسى ويهرولن كأن أقدامهن لا تطأ الأرض، أكفهن مرفوعة إلى السماء وعيونهن كأنما تنتظر هبوط الملائكة. علامات وحركات أوحت لأهل المدينة بأنها ساعة القيامة، والناس يثورون ويندمجون معهم مرددين: "هو هو، هو هو، هو هو...إلخ"، ويسقطون على الأرض وفقهاء المدينة ينكرون على أبى موسى فعلته، حتى يقبل الليل وتختفى النجوم، وتتحرك الغيوم، ويسقط المطر وابلا فلا يصدقون. يبحث العامل (جرمون) عن أبى موسى مثير الفتنة فى صباح يوم الجمعة - مثل مفتتح الرواية - قبل الصلاة بقليل، فيجدونه فى طريقه إلى البحر، تحت شجرة الرمان وقد أسلم الروح، بينما شامة توصيهم(٥):

"ادفنوه فى مكان يطل على البحر" (ص ١٩٢).

وكأنها بعبارتها هذه تومئ إلى تلك اللعنة التى تحيط بالمدينة، بينما الفضاء بخارجها مطلق، مفتوح، حيث الرب قائم هناك.

هكذا، يعتمد بناء هذه الرواية زمنا متصلا، متصاعدا، يبنى على بعضه، هو زمن الفصول والمشاهد المتتالية، وكأننا بصدد زمن خطى مستقيم، لا يكسره سوى استرجاعات قليلة جداً «انظر: المشهد ١٨، ص ١٠٤ - ١١٠، وقارنه بالمشهد السابق عليه، مشهد ١٧ ص ١٠٠ - ١٠٣: »أيام تتلوها أيام، فشهور، وفصول، وسنوان، زمن يشبه بعضه، لا نكاد نحسه، وكأنّ السنوات الطوال محض لحظات متتابعات ومتواترات.

٣- نصوص غائبة:

تمتلئ رواية (جارات أبى موسى) بإشارات ورموز وعلامات شتى تحيل إلى طبقات متراكبة من نصوص غائبة؛ تراثية وتاريخية ودينية وأسطورية. ففندق الزيت، الكائن بمدينة "سلا" الذى يسكنه أبو موسى والطائر الشيخ اللقلاق، ومن قبلهما شامة وزوجها علىّ، شبيه بسفينة نوح بن لامك عليه السلام ذات الطبقات والأبواب.

فسفينة نوح التى كانت منجاةً له ولمن معه من الإنس والطير والوحش من غرق الطوفان الكبير، تتكون من ثلاث طبقات - كما تشير كتب قصص الأنبياء، ومن بينها كتاب ابن كثير[٦]-: السفلى للدواب والوحوش (ذوات الأربع)، والوسطى للناس (ذوات الاثنين)، والعليا للطيور (ذوات الأجنحة)، ولها غطاء مطبق عليها، فى حين أن فندق مدينة سلا يتكون من أربعة طوابق كلها للبشر (للسُّكنى)، فى موازاة شجرة اللقلاق التى تبلغ فى ارتفاعها الطابق الرابع[٧].

لكنّ شامة، بؤرة الرواية، ترى فى سفينة "سعد الملوك" التى حملتها من سلا إلى الأطراف الشرقية للمدينة التى استغرقت رحلتها فى البحر ثلاثة أشهر- وجها آخر لسفينة نوح. ففى الوقت الذى كانت سفينة نوح تلاطم أمواج الطوفان الكبير، ورعود السماء وبروقها، فإن سفينة سعد الملوك كانت تلاطم أمواج الصراعات على السلطة بين سفن السلطان وقواته، وسفن ابنه الأكبر الخارج عليه وقواته، حيث كان "الماء يتقاذف ألواح سفن محطّمة بل وأمتعة راقية وملابس وجثثاً آدمية" (ص ٢٤)، فضلاً عن نياشين وضباط وأوراق مصاحف وكتب على الماء وجماعات طير هنا وهناك (ص ٤٣). لكن الوضع يختلف فى الثلث الأخير من الرواية، حيث يهجر الفنادق ناس

كثيرون من أصحاب الحوانيت وغرف السُّكنى، بعد أن كسدت التجارة، وعمّ الفقر، ولم "يعد يسكن طوابقه الأربعة سوى أبى موسى وثمانى نساء هن تودة وخوليا بنت بيدرو وستة ساكنات جدد حللن بهذا المكان أثناء غياب شامة وزوجها" (ص ١٣٤).

أما أبو موسى نفسه، بمخلاته وعساليجه وحيتانه ورمّانه، ومن قبله العجاج المعتوه الذى كان يلاعب أتاناً ساعة خروج المصلّين من صلاة الجمعة بحجة أنه يرتق الخرق الذى وقع فى السفينة (ص ٦٦)، فهما وجهان لقصة موسى بن عمران النبى والخضر - العبد الصالح (٨). لكن علاقة أبى موسى، من ناحية ثانية، بعليّ زوج شامة شبيهة بعلاقة موسى والخضر أيضا، من حيث هى علاقة تابع بمتبوع، أو مريد بصاحب كرامة ورؤيا وبصيرة، فضلاً عن موقف أبى موسى فى زمن الفتنة والمجاعة؛ إذ كان سبباً مباشراً فى نزول المطر واستجداء السماء وخلاص الناس من الهلاك، بل وتوجههم (أو خروجهم) نحو الإله، خارج مدينتهم الملعونة التى تكتظ بالشرور والآثام. أبوموسى، إذن، مرآة تنعكس عليها علامات أنبياء ورسل وأصحاب كرامات وأصحاب بصيرة ورؤى: موسى بن عمران، الخضر العبد الصالح، يوسف بن يعقوب، ذو النون (يونس بن متّى)،...إلخ.

والشئ اللافت للنظر أيضاً هو امتلاء الرواية بإشارات إلى نباتات وحيوانات وطيور وأسماك، كلها ذات علاقات وثيقة بنصوص دينية غائبة، أو ذات علاقات برسل وأنبياء وملوك، فضلاً عن علاقتها بنصوص فولكلورية وحكايات شفاهية: التين، الرُّمّان، العنب، الخيول، الذئاب، الأتان، اللقلاق (الكروان)، الأسماك والحيتان،...إلخ. كل هذه الإشارات والعلامات التى تومئ إلى طبقات متعددة من النصوص الغائبة تنصهر فى لغة تستحضر بنية هذه النصوص وتراكيبها، وبخاصة النص القرآنى.

يبقى الإشارة إلى شخصية شامة التى تضرب بجذورها فى التراث الصوفى، وتأرجحها - فى فضاء الرواية - بين مقامى الحب والخوف، أو الخوف والرجاء (ص١٦)، فهى تحفظ من أشعارهم وتتلمس أحوالهم (انظر المقطع الذى تتحدث فيه عن الششترى، ص١٧٤).

٤-نصّ الخروج:

أهم ما يميز هذه الرواية هو توجهها نحو فكرة الخروج أو الهجرة، خاصة بعد انتشار الكساد فى المدينة، وضجر الناس من الحياة، وشيوع الفتن، وكثرة اللغط حول المجاعة والموت المحدق بالعالم. من هناك، تؤكد الرواية على أن "الخلاص" يوازى "الخروج" أو الهجرة، من ناحية، فى حين تتجه أحداث الرواية- من ناحية ثانية - نحو شخص أبى موسى بوصفه رجلاً ذا كرامات، ربما ينتمى إلى أنصاف الأنبياء وأصحاب الرؤى الغيبية والمكاشفات.

حول هذه الفكرة، تمهد الرواية لـ "نص الخروج"، أقصد إلى طقوس الخلاص والصلاة خارج أسوار المدينة الملعونة، من خلال عدد من العلامات والأحداث:

موت "العجاج" المعتوه، صاحب كرامة رتق السفينة، يوم الجمعة، أثناء خروج المصلين من الجامع الأعظم (لاحظ أن يوم الجمعة هو أكثر الأيام تواتراً فى الرواية وارتباطا بالأحداث الخارقة للمألوف) (ص ٦٦).

موت اللقلاق الشيخ، بعد أن نسجت حوله الأساطير والحكايات، وخيل إلى ساكنى الفندق، بل والمدينة كلها، أنه من سلالة نبيلة، صالحة من بنى لقلاق (ص١٦٧ - ١٦٨).

هجرة كثير من شخصيات الرواية، خارج فضاء مدينة الإثم، مثل هجرة بيدور، والدخوليا، وتركها فريسة لـ "تودة"، عين العامل "جرمون" على ساكنى الفندق (ص٨٦ - ٨٧)، وهجرة علىّ نفسه، بعد خطيئته مع خوليا، وكأنه يكفر عن إثمه ويسعى إلى رحلة "التطهير" (ص ١٧٦).

كل ساكنات الفندق الست (بية - الراقصة الماهرة، إجا - الممثلة والعازفة، ملالة - ذات المزاج المضطرب بين الزواج والطلاق، كبيرة- فاتنة الجمال التى تتنازل عن أنوثتها، رقوش - الجميلة التى فشلت فى زواجها وتركت موطنها، مماس - التى هربت نحو اللامحدود ،أم أمناى التى قتلت طائر اللقلاق)[٩]، كلهن مهاجرات، قادمات من مدنهن البعيدة، ينظرن إلى مدينة "سلا" وكأنها مدينة الخلاص، لكنهن يفاجأن - فى

النهاية - بعد أن جاورن أبا موسى أن "الخلاص" و "الخروج" هما فى التحرك خارج المدينة الآثمة، خلف أبى موسى بالقرب من المغارة (موضع التحنث).

هكذا، يتصاعد فعل السرد بالأحداث نحو "نص الخروج"، خلف أبى موسى (النبى) أو الواسطة بين المقدس والمدنس، أو بين النسوة الآثمات - وسط مدينة متصارعة - والرب (المخلص)، ليصبح المشهدان الأخيران فى الرواية من أكثر المشاهد حدة وتأثيرا فى نفس القارئ، حيث الصلاة تعادل فعل الخروج من إثم المدينة وجرم العالم، فى زمن تملؤه الفتن وينتظر فيه الناس علامات القيامة، ويضطرب الفقهاء المهادنين للسلطة؛ إذ يتهمون أبا موسى بإتيانه منكرا لم يطرق من قبل، فى حين تتكالب نساء المدينة على جوار جارات أبى موسى ونيل كرامة القرب منهن، بعد أن تأكدن أنهن صادقات فى شعائرهن للتقرب إلى الرب، وأنهن أصدق من فقهاء المدينة المدلسين، بل ووصل الأمر إلى حد الصراع - مرة ثانية - حول أيٍّ من الجماعتين الأصليتين بالمدينة أحق بدفن أبى موسى فى مقبرتها. وتأتى الإجابة من المريد، من شامة (الأنثى الباقية) قائلة لهن:

"لا تدفنوه بأى من المقبرتين، ادفنوه فى مكان يطل على البحر" (ص ١٩٢).
لعلها تقصد موضع "الخروج"، حيث كان يصلى أبو موسى، عن يمينه شامة، من خلفه نسوة الفندق المهاجرات، اللاتى كن يرددن منشدات- ومنشدين، حيث تجاوب معهن حشد من المدينة - وعيونهن تذرف الدموع الغزار، والجميع فى حالة طواف كرنفالى لايهدأ، قائلات:

"سبحان الله العظيم..

اللهم ارحم ضعفهم.

سبحان الله العظيم..

اللهم انظر إليهم.

سبحان الله العظيم

اللهم ارحم ضعفهم... إلخ".

هوامش

١- العِسْلاج والعُسْلاج: ما لان واخضر من قضبان الشجر، والكرم أول ما ينبت، والجمع عساليج، والعُسلوج هو العُسلاج. المعجم الوسيط، ص ٦٢٣، مجمع اللغة العربيّة بالقاهرة، طبعة مصورة فى مجلد واحد (د.ت).

٢- تتردد هذه الجملة، فى الرواية، بصيغ كثيرة ترتبط كلها بمصير شامة (انظر، مثلا: ص ٣٦).

٣- تشير الروية إلى "الوقف"، فى فصلها الخامس عشر، ص ٩٤ : ٩٦.

٤- انظر، بخصوص فكرة الزمن المتكرر عند هرقليطس، كتاب: هانزميرهوف، الزمن فى الأدب، ترجمة: أسعد رزق، مراجعة العوضى الوكيل، مؤسسة سجل العرب، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين - القاهرة - نيويورك، ١٩٧٢، ص ٣٦.

٥- الشئ الغريب أن نساء المدينة حاولوا اختطاف النسوة اللائى صلين وراء أبى موسى، نظراً لكرامتهن، على الرغم من علم نسوة المدينة بماضيهن الشاذ. وعند موت أبى موسى تصارع الناس، كل يريد أن يدفنه بجواره، رغبة فى الاتصال بأصحاب الكرامات (انظر ص ١٩٢ من الرواية).

٦- بخصوص أوصاف سفينة، طبقاتها، وما كان على ظهرها من دواب وإنس، وطير، طولها، وعرضها، وماسرد حولها من مرويات، انظر: قصص الأنبياء، للحافظ ابن كثير، تحقيق محمد أحمد عبد العزيز، دار الحديث، ص ٧٣ - ٨١.

٧- عن علاقة فندق سلا بسفينة سيدنا نوح، انظر ص ٦٥ من الرواية.

٨- ثمة علاقة وثيقة بين صورتى العجاج المعتوه فى الرواية، وصورة الخضر العبد الصالح، تسردها سورة الكهف، وقصص الأنبياء.

انظر:- الرواية، ص ٦٦.

سورة الكهف، آيات: ٦٠ - ٨٢.

قصص الأنبياء، ص ص ٣٤١ - ٣٤٧.

٩- تشير هذه الفصول الستة مشكلة بنائية، إذ يمكن للقارئ القفز فوق هذه الفصول (من ص ١٣٥ إلى ص ١٦٤) دون إحساس بقطع السرد، وكأنه كان يمكن الاستغناء عن هذه الفصول المطولة ببعض إشارات، أو علامات، أو صفات، تتعلق بهؤلاء النسوة الست.

شعرية المحكيات
فى سردية محمد برادة الجديدة

صلاح فضل

ماذا يحدث عندما يتحول الناقد المجرب إلى مبدع مباشر؟ كيف يتسنى له أن يطرح جانبا حصيلته المعرفية النظرية بقوانين الفن ونظمه، ليمارس تجربة اللعب العفوى الحر فى الكتابة الأدبية؟

ألا يخشى أن تتحول ممارسته إلى نوع من التمارين المدرسية، تطفى فيها خبرة الصنعة على تلقائية الإبداع، ويتسرب ضوء المعرفة إلى «حجرة التحميض التصويرى» التى ينبغى أن تظل دائما ملفعة بالظلام الشفيف، قادرة على استنطاق المجهول الكامن خلف الوعى المتحرق اليقظ، حتى لايتسرب إليها النور فيحرق الصورة؟ وإذا كانت أنظمة التصوير الإليكترونية قد اختزلت حجرات التحميض القديمة، فإن ازدواج آلية الكتابة يجعل النقد شكلا متقدما من أشكال الإبداع، أقرب ما يكون إلى الموسيقى فى علاقتها بالغناء. فالموسيقار الموهوب قد يكون ذات صوت جميل، لكن قدرته على تحليل الأصوات وقياس مداها ووضع الألحان الملائمة لها لا تطعن فى إمكانية جمعه بين التأليف والغناء فى نفس واحد موصول.

ويبدو أن «صديقنا العزيز»- حسبما يؤثر من تعبير- محمد برادة موسيقار حسن الصوت، فقد أنجز مسارا نقدياً بارعاً قبل أن يشرع فى الغناء السردى، قدم كتابات طليعية رائدة منذ دراسته الأولى عن محمد مندور والتنظير النقدى، ووضع مشروعه الفكرى فى إطار البنيوية التكوينية- كما أطلق عليها فى المغرب العربى، أو التوليدية كما أسميناها فى المشرق، فى عدد من البحوث اللافتة، ولم يلبث أن قدم تأملاته الرزينة إثر اكتشافه لحوارية باختين ومناقشته الخصبة لأبعادها، مما جعله فى موقف يسمح له بأن يطرح أسئلة النقد الروائى بحكمة ونفاذ شديدين.

لكن غواية الغناء المبدع لم تلبث أن لاحقته، فشرع فى العقد الأخير فى اجتراح مغامراته الإبداعية من «لعبة النسيان» إلى سرديته الجديدة «مثل صيف لن يتكرر» ومن الطريف أن نشهده وهو يقلب تاريخه، فيقدم نفسه على غلاف هذه المحكيات بالسطور الوجيزة التالية: «ولد محمد برادة سنة ١٩٣٨ بالرباط، ثم انتقل إلى فاس حيث عاش طفولته، يكتب القصة والرواية والنقد الأدبى ويترجم عن اللغة الفرنسية، انتخب رئيساً لاتحاد كتاب المغرب ثلاث مرات، تقاعد هذه السنة عن التدريس بالجامعة المغربية».

وربما يكون برادة قد مارس الكتابة القصصية قبل النقد، لكن المنشور من أعماله الروائية يمثل مرحلته الزمنية الراهنة، غير أن المغنى يريد أن يتقدم على الملحن فى دائرة الضوء، خاصة وهو يعزف على أوتَار تجربته الشخصية، فيتابع لعبة الذاكرة وثقوبها، وعملية التخيل وامتداداتها، مثلما تابع من قبل «لعبة النسيان» فى مرائى الطفولة، ليمنح كلماته تلك «القيمة المضافة» التى لايمكن ترجمتها من السياق المادى إلى لغة الأدب دون التحول إلى أطياف الشعرية السردية.

كتابة متوترة عبر نصية:

تتميز كتابة برادة السردية فى المقام الأول بأنها كتابة التساؤل المتوتر الذى لا يطمئن إلى يقين جاهز، فليست الوقائع- على بروزها ناصعة فى مخياله- هى رهانه الجوهرى، ولا أطياف الشخوص- على ثرائهم فى حدقتيه- هى التى تحتل بؤرة تركيزه. وإنما هى تلك المنطقة المراوغة التى يتراءى فيها معنى الوقائع والأطياف فى التباس مرهف، ودلالة متراوحة رجراجة لا تكاد تستقر فى إطار.

لا يبرحه هذا التساؤل المضنى والممتع فى الآن ذاته، منذ اللحظة التى يستهل فيها محكياته الشيقة. إنه يبدأ مثلا فى تأمل حالة الصوت الأول- حماد- وهو يقرأ ما خطَّه منذ عشر سنوات فى ورقة بيضاء:- «ميدان باب الحديد، شهر أغسطس، الشمس فى منتصف النهار، ترسل لهيبها اللافح وهو يخرج من محطة القطار بمدينة

القاهرة، حاملا الحقيبة بيد، وباليد الأخرى صندوق من الكرتون به بدلة لونها كحلى غامق اشتراها ليلة سفره من باريس إلى روما، لما يكن قد جاوز السابعة عشرة من عمره» توقف قليلاً ليسرح مع خواطره: لماذا يبدأ من ميدان باب الحديد؟ أليس من الأفضل أن يبدأ من وداع عائلته فى الرباط أو من ركوب السفينة بالدار البيضاء يوم ١٣ يوليو ١٩٥٥ تجاه مارسيليا، أو من محطة القطار بباريس فى مطلع النهار وهو يتجه إلى روما؟ بدايات كثيرة ممكنة، ولكن حماد يتخيل أن ميدان باب الحديد قد ترسخت صورته الضاجة المليئة بالحركة والسيارات والترمواى الأصفر والخلق الكثير فى ذاكرته، خاصة بعد أن تكرر وصوله إليه عدة مرات، وبعد أن شاهدها فى فيلم «باب الحديد» مصورة تجمع بين الملموس وأطياف الأحلام والاستيهامات المنحدرة من نظرات الممثلة هند رستم الشهوانية .. على كل حال ليست هناك بداية مطلقة، وما سيكتبه يبدو مسربلا بالخيالات، متداخلا فى الزمان والأمكنة، يتشيد بالكلمات. والغريب أن تساؤلات الوعى النقدى الحاد عن دلالة البداية وأسبابها لا تبطل سحرها الإبداعى، ولا تحرق صورتها البارزة، بل تجسد لحظتين متقابلتين، من التجربة الأولى الممتدة فيما بعد، مشبعة بالذكريات اللاحقة، ولحظة الكتابة القابضة على زمام الذاكرة والتخيل، المدركة لقوانين اللعبة السردية وتداخلاتها العديدة. إنه يصنع حواريته الداخلية عبر أصواته المنشطرة وهو يرقب الكاتب والمكتوب فى انخطافة مدهشة واحدة. وإذا كانت السينما تلعب دور التثبيت التصويرى فيما يتخيل الكاتب، فإن طبيعة الجمل الوجيزة المشهدية تفضل نموذج السيناريو فى وصف المنظر والحركة والمعطيات المرئية.

ومن اللافت فى هذه البداية أيضا أن الكاتب يرفض التوقيع على عقد السيرة الذاتية، بل يسمى نفسه «حماد» بالرغم من انطباق أوصاف هذه الشخصية الراوية عليه، عندما كان شاباً مغربياً جاء للقاهرة منتصف الخمسينيات ليتم تعليمه الجامعى، وربما عمد برادة لهذه المغامرة المراوغة ليكسب قدرا أكبر من الحرية فى البوح والمصارحة فى التذكر والشجاعة فى استحضار الوقائع و الشخوص دون خضوع للرقابة الاجتماعية المباشرة، وليوحى فى الآن ذاته بأن فعل التخيل النشط يمكن أن يمتد إلى اختلاق لون آخر من المشاهد المحتملة، وإن لم تحدث فى الواقع التاريخى، مما قد يعطى السرد مسحة إبداعية أعرض فى التصورات والصور، لكنه بذلك يعبر عتبة النص

المؤطر بحدود السيرة الذاتية ليمزجها بلون آخر من سيرة الحياة العامة الروائية والثقافية، غير أن هذا الخرق لميثاق السيرة الذاتية لايلبث أن يلتئم فى لحظتين يصرح فيهما الكاتب باسمه الحقيقى، أولاهما فى روايته للقاء عابر وكثيف مع الشاعر الكبير صلاح چاهين إبان أزمة الاكتئاب التى كانت تغزو روحه حتى صرعته فيما بعد، والأخرى فى عودته اللاحقة للسؤال عن صاحبة المنزل التى كان يسكن عندها هذه الجماعة من الطلاب المغاربة.

ويبدو أن حميمية اللحظتين قد نسفت التقنية الواهية التى نصبها الكاتب وأعادت الالتباس للجنس الأدبى الذى يدور فى إطاره بحيث ظل متأرجحاً بين السيرة الذاتية والرواية التاريخية ليمزج برهافة بين مختلف فنون السرد، ويستقطر شعريتها المتميزة وهو يقوم بتخليق كيانها الخاص، فيقتطع جزءا من الكلام باعتباره «مذكرات» مدونة من قبل، ويدير حوارا نقديا حوله، يجسد فيه شيئا من مشاعر الأمس فى ضوء معطيات اليوم، مما يجعله قادرا على إجراء هذا التقاطع الذكى بين الأمكنة العربية فى المشرق والمغرب و هى تحتك عبر التجارب الوطنية والشخصية فى لحظات زمنية متعامدة، يلعب فيها الحاضر دور الباعث المفسر للماضى والحانى عليه، إنه لون من الكتابة تعكس فيه التقنية عبر النصية المتداخلة عالماً مركبا من المتخيل والمعاش، عبر زمنى ومكانى أيضا، فتصبح بذلك ضرورة فنية لا مجرد حيلة من ألاعيب الكتابة الاعتباطية.

المنعطف السياسى الثقافى

يعرج محمد برادة فى بعض فصول هذه المحكيات، ملاعبها الزمن والذاكرة والوجدان، على المنعطف السياسى الثقافى بين تجربته القاهرية، وهى تجربة مرشحة مقطرة، محكومة بطبيعة تكوينه المغربى الأصيل، بقدر ما هى متكسرة بأصداء نضجه الباريسى اللاحق. وعلى كشرة ماصدر من أشباه السير الذاتية والغيرية للأدباء والمثقفين العرب عن الفترة ذاتها، فإن رواية محمد برادة لها تشع نضرة ونبلاً؛ ذلك لأنها تقبض على نسغ الحياة الحارة، وتمسك بخيوط الحلم وهى تتشكل أولا سحبا بيضاء فاتنة عبر الأفق العربى كله، ثم وهى تتبخر بددا فى تمزيق الحلم الناصرى القومى

وانكسار السابع والستين والعبور إلى وحشية العالم النامي المحبط في مشروعاته وطموحاته.

لم يكتف محمد برادة- كما يفعل غيره- بإدانة التجربة من الخارج، ولم يتشف في رصد تكلس حركات البعث والماركسية وشراسة التأسلم، بل صبغ رؤيته لذلك بموقفه الشخصي المتجذر في التربة الخاصة بالحركة الوطنية المغربية وجناحها اليساري الموعود في شخص الزعيم «المهدي بن بركة» . ففي اللحظة التي يقص فيها الراوي ملامح ممارسته الفكرية في القاهرة ومشاهداته لواقعها السياسي الساخن يشعرنا بقناعته بأن الموقف القومي الناضج يتطلب تشرب التجربة الناصرية وتجاوزها مثلما يتطلب تشرب حركات المد التحريري والمجابهة الثورية للاستعمار، بالقدر الذي يقتضي رؤية واضحة لأساليب تحقيق التحديث والديمقراطية في الآن ذاته، إنه يستوعب الماضي في حركته الجدلية تجاه المستقبل الذي كان ينمو بداخله، كما يشعرنا بشئ آخر هو أن الفنان وحده يمتلك حساسية خاصة تجعله قادرا على الحدس بما سيأتي والتأهب له، عبر إدراكه للمتغيرات مهما كانت موجعة له. ولعل المشهد الذي يصرح فيه الراوي باسمه الحقيقي، موقعا هذه المرة على عقد السيرة الذاتية، وهو الذي جمعه ذات يوم بالصدفة مع صلاح جاهين في بنسيون قاهري بسيط كان يقيم بإحدى غرفه الموسيقار سيد مكاوي، لعل هذا المشهد أن يكون بالغ الدلالة على موقع برادة وموقفه. فقد تواعد مع جاهين على اللقاء وتبادل معه حوارا نافذا أنهاه صلاح بشجن وأس قائلاً: «اسمع يا أستاذ محمد، الكلام اللي قلته كله كويس، وعلى عيني وراسي، بس يا خسارة مافيهش فايدة.

-ليه يا أستاذ صلاح؟

-أصل الشعب دا يميني من أصله".

وكأنه حدد بذلك مصير الحكم اليساري وهو يدرك حتمية انقشاعه، وحدد معه إيقاع التطور في حياتنا الاجتماعية والسياسية عبر العقود التالية بصفاء مدهش حزين.

ولن نمعن في مناقشة الكاتب في نقده الودود للمثقفين المصريين، خاصة في فصل «لعبة السمادير» الذي يقرن فيه بين مقال ليوسف إدريس وآخر لجابر عصفور

وينتهى إلى ضرورة اتخاذ الثقافة مسارا متميزا مستقلا عن السلطة، ذلك لأن تركيبة السلطة فى مصر تختلف عنها فى المغرب، وفاعلية المثقف من خلالها منذ رفاعة الطهطاوى وعلى مبارك إلى محمد عبده وطه حسين تقدم نموذجا لجدلية خلاقة يتعلم فيها السياسى درس الثقافة ويمارس فيها المثقف فعاليته من داخل الإطار السياسى الشامل بدون حاجة لقطيعة إعلامية أو فكرية.

الحشو والإيقاع

تتراوح فصول هذه المحكيات بين لونين من السرد النقدى والروائى، فإذا ما استبد بالكاتب شوق التأمل فاض بملاحظاته النقدية على كل شئ، ابتداء من فعل الكتابة ذاته، وانقساماته وتوهماته، وطرائق تشغيل الذاكرة وملء ثقوبها وتوظيف الأفكار فى سياقاتها الاجتماعية والفنية، كل ذلك للحديث عن موضوعات تتصل دائما بمصر، بالقاهرة الغارقة بين لحظات الضجيج العادية والصمت المريب، بطبيعة الكلام وملكة الحديث عند المصريين، بالفرق بين الأحداث العامة والمعايشات الخاصة، بلقاءاته العديدة مع الجمال الأنثوى المصرى وفتنته، والشخصيات الثقافية ومطارحاتهم، ثم يتحدث بإسهاب عن فكرة الحكى ذاتها- أو كما يسميها الرومانيسك- وتكسراتها، تجلياتها فى الصحافة والسينما، عن مذهب «الشاديزم» - نسبة إلى المطربة الممثلة الدلوعة شادية- كما رسمه يوسف إدريس فى إحدى مقالاته الطريفة. وكل هذا يمثل حشوا ثميناً له قيمته الفكرية ودلالته الوجدانية. لكنه- كما يعرف برادة جيداً- لم يعتصر ولم يختمر ولم يتحول إلى سائل مسكر نجد فيه ذوب الثقافة وخلاصة الروح، مازال صيدا ساكناً «فى جوف الفرا»- كما يقول المثل العربى- لم يتدفق فى شرايين القص دمًا حارا يلمع بضوء الذكريات الحقيقة، اللهم إلا عندما تسعف برادة ملكة القص المتخيل فيستحضر الوقائع بشجاعة إبداعية وصدق حميم ليصنع منها هيكل سرديته. ينجح إلى أبعد مدى عندما يربط الأفكار بالأصوات المتجاورة والرؤى الملتبسة ابتداء من لحظة نزوله من باب الحديد التى أشرنا إليها من قبل، إلى ذلك الحلم الرمزى العجيب الذى يختتم به محكياته، حيث تتراءى له سيدة عريقة الجمال عميقة الثقافة، تقدم سكنا مؤثثاً وثيرا فى أبهاء قصرها الأسطورى لمن

يبحث عن سكينة الروح ويملك ما يبذله لها سوى المال من تدله فى عشقها وقدرة على استعادة المفقود الضائع من كينونته. ونستشعر حينئذ أن هذه السيدة تحمل روح مصر ونبالتها . وبين هذين الغلافين الرقيقين من السرد المقطر الجميل تتوهج روح القص عند الكاتب كلما أمعن فى رواية النوادر والمفارقات وجعل عينى قارئه تندى بدموع الضحك والتحنان، ولعل هذا الغطاء السردى المفعم بنبض الحياة وسيرة الروح وعصارة الذاكرة هو الذى يجعلنا نصبر على جفاف ما يحويه بين دفتيه من حشو نقدى مهما كان ثميناً.

وبوسعنا أن نتساءل الآن: من أين ينبع الشعر فى هذه الأنشودة السردية الرائقة المفعمة بالشجن والمحملة بأثقال الفكر والتأمل؟ لعله يأتى فى الدرجة الأولى من الإيقاع المنتظم لما يتكرر من أصياف تتمزج فيها ذات الراوى بثنيّة غائرة فى ضلوع قاهرته المحببة، قد تطفو على سطح الأمكنة التى يكتشف جمالياتها عند باب اللوق والتحرير وشارع شامبليون، أو فى المقاهى والنواصى والفنادق والمكتبات، أو قد تبرز فى شقق الأصدقاء التى تعيد سيرة الحب لمساكن الطلاب المغاربة خلال الدراسة الجامعية. لكن المكان وحده لا يمكن أن ينسج هذا الوشاح الوثير من التحنان والألفة، إنه الإنسان قبل كل شئ ، خاصة الأنثى وتحولاتها ، أوضاعها ونزواتها ، استجاباتها الملهوفة لاقتراحات «الحماقات المنعشة»- كما كان يسميها برادة وصاحباته- ارتعاشاتها بالشوق واللذة والتصدع وهى تدمع فى أوجع لحظات العشق. انغماسها المحموم فى نهر الصبابة وافتتانها بموجاته اللاهبة المتجددة. يشهد الرواى على نفسه بالعناد فى مغالبة الزمان، فهو يدرك- مثلما يعلن فى عنوان محكياته- أن الصيف لايتكرر، ولكنه يصر على إيقاع تكراره. يسأل عن الأماكن والأشخاص أنفسهم وهو يستبدل بهم أماكن أخرى وأشخاصا مغايرين. يبدى أعمق آيات الألفة والرغبة المتفتحة فى التعرف المجدد على الأشياء والشخوص، بينما يبحث عما تركه منذ ثلاثين عاما فى حنايا القاهرة يسعى وراء طيف «أم فتحية» طباخة شقة المغاربة النوبية التى تذكره بقول الشاعر «عروس من الزنج عليها قلائد من جمان» فى الوقت الذى يجترح فيه تجربة شعبية مجنونة مع «سنية» المثقفة الكاتبة الغارقة فى دوامة المشاكل وهى تتحرق لتحرير جسدها وروحها مرة واحدة.

لعل إيقاع التكرار الذى يغزل شعرية هذا العمل النفاذ يتدثر بأصداء اللحن المتصل المتعدد النغمات لأشواق الراوى المتجددة توقا للامتزاج بروح المكان والذوبان فى جسد أنثاه فى نشوة غامرة بهيجة، هى نشوة الفرح المشتاق للتجديد، لا النوستالجيا الحزينة، مما يجعله يستضفى ذاكرته ليدرج الخطاب فى سلك الحياة الدافقة، ويغلف التأملات الثقافية والاستبطانات الداخلية بتلك الطبقة من الفهم العميق، وبهذا الخيط الرقيق من الشجن العذب والرغبة المحترقة فى الذوبان الفرح فى هذا الكون ليصدح بالغناء السردى على إيقاع تأملاته النقدية.

المرويّ عنه راوياً:
قراءة لرواية "أفواه واسعة" لمحمد زفزاف

مجدى أحمد توفيق

أول شئ يستدعى التأمل فى رواية محمد زفزاف «أفواه واسعة»، منذ الصفحة الأولى من صفحاتها، هو قلب النص للعلاقة المعتادة بين الراوى والمرويّ عنه فى الخطاب السردى المألوف.

ذلك أن المألوف فى الخطاب السردى هو اشتماله على عناصر عدة، تعود إلى التكوين المشهور الذى يتألف من مرسل، ومستقبل، وبينهما رسالة، تمضى فى قناة للاتصال، محكومة بشفرة، ومنبثقة عن سياق مرجعي، وهو التكوين الذى طالما رَدّه الباحثون إلى رومان ياكبسون فى بعض بحوثه المعنية باللغة الشعرية.

ولكن القارئ، فى مقام السرديات، يجد نفسه فى مواجهة مكونين بارزين يشغلانه طوال القراءة، الأول هو الراوى الذى مافتئ يسرد عليه عالم النص، ومافتئ يوجه له الحديث مباشرة، أو بطريقة غير مباشرة- وهى غير مباشرة إذا استحضر الراوى قارئاً ضمنياً يختلف عن القارئ التجريبى- والمكون الآخر هو المروى عنه، أو مجموعة الشخصيات التى يدير الراوى حديثه حولهم، بخاصة الشخصية التى تحتل أبرز مكانة فى حديث الراوى. وبطبيعة الحال ينبغى على القارئ أن يقيم علاقة واضحة من الاتصال أو الانفصال، بين الراوى والمؤلف، وبين المروى عنه وشخصيات الواقع المشابهة له، التى قد يكون المؤلف نفسه واحداً منها.

والمألوف فى السرديات، أن الراوى والمروى عنه شخصيتان متمايزتان، وأن الأول مهيمن على الثانى، يصنعه صنعاً، ويركب للقارئ منظوراً للرؤية، يراه من خلاله على النحو الذى يضبطه الراوى ضبطاً محكمًا، أوغير محكم.

ربما يسمعنا الراوى صوت المروى عنه لبعض الوقت ليصير راوياً عن نفسه.

وربما يتبنى صوته طوال الوقت ، حتى يتماهيا ، ويغدو الراوى هو المروى عنه، بغير فارق ملموس، على ما يحدث في السرد السيرى، وفى كثير من النصوص التى تتبنى، فى خطابها السردى، ضمير المتكلم.

هذا هو المألوف.

ولكن غير المألوف أن يظل المروى عنه يقدم نفسه بوصفه مروياً عنه، ولكنه فى الوقت نفسه، يحتل موقع الراوى، وينشئ منظوره، ويحول الرواى إلى مروى عنه، مع إبقاء صفة الراوى عليه، وزيادة الالتباس بالمطابقة بين الراوى / المروى عنه، والكاتب أو المؤلف.

لعبة تبادل المقاعد هذه هى ما انتهجته رواية زفزاف «أفواه واسعة». اقرأ فى صفحتها الأولى:

«يكتبون كتباً جيدة أحياناً. لقد قرأت بعضها كما قرأت بطبيعة الحال كتباً أخرى سيئة. ولكن لم يحصل أن قام بطل إحدى القصص القصيرة، أو الروايات بمواجهة الكاتب، أو واجه ممثل مؤلفاً مسرحياً. لقد خدعونى كثيراً عندما قرأت لهم أو شاهدت مسرحياتهم. ولكن الحيلة فيما بعد لم تعد تنطلى على. يريد أحدهم اليوم أن يفعل بى ما يشاء. سوف أترك له الفرصة. غير أنه سوف يجد نفسه أمام بطل لن يشابه ما كان يفكر فيه. لم أحلم بأن أكون سياسياً أو كاتباً ذات يوم، وبما أن الكاتب يصر على الكتابة عن الناس من أجل المنفعة المادية أو الشهرة، فلماذا لا أشتهر من خلاله؟ أقصد من خلال ما ينوى كتابته». (ص١)

بدلاً من الصيغة المروى عنه الراوى، أو المروى عنه راوياً، أوثر، فى هذا الموضع أن أقول: المتحدث.

المتحدث هاهنا يعى أنه المروى عنه- يستخدم كلمة قديمة تشير إلى المروى عنه هى البطل- استخدمها مرتين. وهو يعى، كذلك، وجود الطرف الآخر، أعنى الراوى. و

استخدم له كلمة أخرى هى الكاتب- وجرد الموقف كله من المعانى المثالية الجليلة التى أحاطت طويلا بمفهوم الكتابة، فجعل الكاتب يستهدف من الكتابة المنفعة المادية أو الشهرة، وجعل نفسه من طلاب الشهرة كذلك- ولكنه، على نحو يبدو عارضاً، قرن الكتابة بالسياسة، وهى لفتة تسمح، فى موضع قادم من التحليل، أن نتأول النص فى اتجاه سياسى عام، فإذا بنا معه نتجاوز الحاجة الفردية إلى المنفعة أو الشهرة، إلى حاجات اجتماعية أوسع.

العلاقة هاهنا منقلبة. المروى عنه- أو البطل- يحاول استغلال الكاتب، فى حين كان المتوقع دوماً أن يستخدم الكاتب شخصياته لتنطق بصوته ورغائبه.

والكتابة لم تقع بعد. هى - حسب آخر جملة فى المقتبس- بنية يضمرها الكاتب، ويريد المتحدث أن يستفيد منها. فالكتابة، إذن، مرجأة كالمعنى. وفى إرجائها إسقاط للأوهام القديمة التى شاع اقترانها بتصور عملية الكتابة، التى تومئ إليها كلمة "البطل" من جهة أنها تقرن الكتابة، من طرف خفى، بفكرة البطولة الاجتماعية أو الإنسانية،التى تستنقذ الإنسان، أو تحرره، أو تغير العالم.

ولكن استخدام موقف الحديث، وتحويله إلى بنية أسلوبيه قد حكم النص من مبتدئه إلى منتهاه، فيسرى فيه كلام متدفق، طويل الجمل، طويل الفقرات، طولاً محققاً مهما يكن النص فى مجمله قصيراً، لا يعدو ستاً وتسعين صفحة ، وحجم الكلمة كبير طباعياً ولكن التركيب الأسلوبى لطول الجملة بعيد عن الجملة التلغرافية القصيرة، وهو اختيار أسلوبى يوافق موقف المحدث المتدفق، كأنه نص شفاهى وليس كتابيًا.

والقارئ يعلم أن هذه المشافهة سمة أسلوبية موظفة جمالياً لإزاحة مفهوم «الكتابة» لتصير نية، أو عزيمة، أو فرضاً معلقاً بالرغبة غير المتحققة. ولأنها سمة أسلوبية فهى، مع كونها مشافهة، تظل كتابة.

بعبارة أخرى الكتابة ههنا تتحدث عن إرجاء الكتابة.

لذا انقلب الموقف بين الراوى والمروى عنه.

وأخذ المحدث يزيح وهم الكتابة، بوصفها ضرباً من فعل الخلق العظيم الذى يعطى الكاتب سمتاً إلهيًا مصطنعاً، ورفعة تجعل الكتاب جديرين بالوصف الساخر الذى استخدمه سيد الوكيل فى روايته الشائقة: «فوق الحياة قليلاً»، حيث جعلهم فى المقهى يجلسون على مقاعد قد ارتفعت بهم فى الهواء فوق الأرض قليلاً. أما زفزاف فإن نصه يقول:

«كاتبه؟ من يكون هذا الكاتب؟ وهل يستطيع الكُتّاب أن يفعلوا بالناس مايشاؤون، إنهم لم يخلقوهم حتى يفعلوا بهم ما يشاؤون. فالكتاب أنفسهم مخلوقون مثل الجميع. وأقول دائماً: إن مايهم هو ما الذى سيحصل لحظة الوصو ل إلى هناك، إلى الأعالى. كل واحد لا يعرف ما الذى سوف يحصل. والناس لا يعرفون حتى ما هو حاصل هنا، بل ما الذى سوف يقع هناك.»(ص١٢-١٣).

كان المقتبس بإمكانه، بفضل الاستفهام أول المقتبس، أن يقصر حديثه على كاتب محدد يعيش داخل النص، ولكنه سرعان ما عمم القول على «الكتاب» متسائلاً عن استطاعتهم أن يفعلوا بالناس ما يشاؤون. والتعميم آلية تخرج من المحدد إلى العام، فلا يقع السخر على كاتب واحد، بل يقع على مفهوم الكتابة عينه. وها هى ذى فكرة الرفعة تجتذب فكرة الأعالى، بل تقترن ، كذلك، بفكرة القدرة على معرفة الغيب، التى تتجاوز النبوة إلى مايشبه الألوهية ، والمتحدث (المروى عنه/ الراوى) يردد ، بين الوقت والآخر، عبارات الدهشة من هذا التصور للكتابة، فيقول مثلاً «وهل كنت أنا نفسى أعرف أن كاتباً سوف يترصدنى وسوف ينطقنى بما كنت أحاول أن أخفيه؟»(ص١٩). ذلك أن سلطة الكاتب تمتد فتنبسط على الضمائر، ولا عجب فلطالما وصف الكاتب بأنه صانع «الراوى الغائب العليم»، وهو مفهوم يقرن الراوى بفكرة الغيب، وباسم من أسماء الله الحسنى، وهو العليم، يجعل الراوى محيطاً بمعرفة الظواهر والبواطن جميعاً.

وبطبيعة الحال فإن هذا التصور يمتد إلى معرفة الحياة والموت، ويخوض المروى عنه صراعاً مع الراوى، يريد أن يختار الطريقة التى يعيش بها، والراوى يقوم على اختيارها ويفرضها على المروى عنه.

ولما كان الموقف السردى منقلباً، فإن الخوف لا يعد خوفاً من الموت، بل من الحياة، فيقول المروى عنه:

«غير أن الموت لا يرعبنى. ما يرعبنى هو الحياة. كنت فى عالم ما فوجدت نفسى هنا بين أناس على شاطئ المحيط، ووجدت نفسى أشرب القهوة وأدفع ثمن الكراء ويتبعنى كاتب لا أدرى من أين جاء، ربما كان جارى فى ذلك العالم الغيبى الذى جئت منه، ولاشك أنه عالم أحسن بكثير من هذا العالم الذى أنا فيه والذى يصيبنى فيه أحياناً أرق ومرض وأرى فيه وجوها عابسة وأخرى صارمة وأخرى تضحك بهستيرية. ليست عندى فكرة عن ذلك العالم الغيبى الذى جئت منه، ولكن يبدو لى- وأتصور ذلك على الأقل- أنه ليست فيه قنابل ولاخناجر ولا طائرات مقنبلة ولا مدافع ولاحسابات فى البنك ولا ديون ولا فقر. لا أدرى، ربما كان الكاتب يحمل نفس أفكارى». (ص٢٠) فالموت لا يرعبه لأنه فى الحقيقة كائن ورقى. وما يرعبه هو حياته. وفى مقابل مفهوم الغيب بمعنى كشف ما يقع خارج إمكان المعرفة، فى حدود قصور القدرة البشرية، يضع النص مفهوماً آخر للعالم الغيبى، يحيل إلى ما يمكن أن نسميه السديم الإبداعى، أعنى الوجود بالقوة الذى تشهده كائنات النص فى مخيلة المؤلف حتى تختمر وتبرز فى أطوار اكتمالها.

هذا الضرب من الوجود يقارنه المتحدث بالوجود الحى المعيش بعيوبه الإنسانية(الأرق، المرض، العبوس، الصرامة، الهستيريا)، وعيوبه الاجتماعية السياسية (القنابل، المدافع، حسابات البنوك، الديون، الفقر). بعبارة أخرى ينتصر المتحدث للعالم الورقى عالم الكتابة، على العالم المعيش- وفى الوقت نفسه يجتذب الكاتب إلى عالمه فيقول: «ربما كان جارى فى ذلك العالم الغيبى الذى جئت منه»، وهو، على الحقيقة، يحول الكاتب داخل النص من شخصية حية واقعية، إلى شخصية ورقية؛ إذ يتبادل معه المواقع فيتخذ المروى عنه موقع الراوى، ويضع الراوى فى موقع المروى عنه.

ولكن ما قدر الحضور للعبة تبادل المواقع هذه؟ وما قدر حضور المروى عنه فى موقع الرواى؟ هذا يقتضى نظرة.

تقع الرواية فى عشرة فصول:

فى الأول يتحدث المروى عنه عن نفسه وعلاقته بالكاتب (ص١-٨).

وفى الثانى يتحدث عن الكاتب وعاداته، مستخدماً ضمير الغائب(ص٩-١٥).

ويواصل فى الفصل الثالث حديثه هذا مركزاً على تصوره لنفسه فى ضوء علاقته بهذا الكاتب (ص١٦-٢٤).

وفى الرابع يوجه الخطاب إلى صديقة الكاتب، بضمير المخاطبة (أنتِ)، ويحدثها عن الكاتب صديقها (ص٢٥-٣٦).

وفى الخامس ينتقل الخطاب برمته إلى الكاتب فيتحدث عن نفسه، وعن أزمته مع الكتابة، مستخدماً ضمير المتكلم (ص٣٧-٤٦).

أما السادس فلقد سبقه إشارة إلى رجل لمس ذراع صديقة الكاتب على شاطئ المحيط فى مداعبة عابرة انتهت بانصرافها إلى الكاتب، ثم أسند الفصل السادس الخطاب إلى هذا الرجل بضمير المتكلم (٤٧-٥٩) وبمرور الوقت تتطابق هذه الشخصية مع المروى عنه الأول.

ويعود الفصل السابع إلى الكاتب، مستخدماً ضمير المتكلم، موجهاً الخطاب إلى صديقته، أو حبيبته، أو زوجته، التى تلح عليه فى وجوب كتابة رواية (ص٦١-٦٨).

أما الثامن فيعود إلى المروى عنه، ولكنه هذه المرة أشد اهتماماً بوالدته الطيبة البسيطة المصلية التى لاتفهم ثقافته أو آراءه السياسية (ص٦٩-٧٧).

وهذه الأم تعبر عن نفسها فى الفصل التاسع، متحدثة بضمير المتكلم عن نفسها، وعن ابنها مشاركة بصوتها فى النص (ص٧٩-٨٦).

ثم يأتى الفصل الأخير- العاشر- ليأتى صوت الكاتب (لا المروى عنه) مجدداً يوجه خطابه إلى محبوبته (ص٨٧-٩٦). ولكن الفقرة الأخيرة (ص٩-٩٦)، بداية من قوله «ثم دخلا إلى المقهى» (يريد الكاتب ومحبوبته) يحلمان بالسفر إلى سويسرا عند

أختها وزوج أختها، ويحلمان بكتابة الكاتب للرواية، وقد مر بهما المروى عنه- وليد الأم- قاطعاً الطريق إلى الرصيف المقابل باتجاه الحانة لكى يشرب قنينة نبيذ صغيرة كالعادة، «ولم يكن يهمه من يكتب عنه (الكاتب)، أو من يريد تزويجه (أمه)»(ص٩٦)، هى كلها فقرة مدونة بضمير مختلف هو ضمير الراوى الغائب العليم الذى يمكن أن يعود بنا إلى المؤلف (محمد زفزاف)، ويخرج بنا من عالم النص كله.

ويفيدنا هذا الاستعراض أموراً عدة:

أولها: أن لعبة تبادل المواقع ظاهرة مؤثرة على بناء النص فصولاً متعاقبة.

ثانيها: أن المساحة المتاحة لصوت المروى عنه أكبر من المساحة المتاحة لصوت الكاتب، وفى هذا التفاوت بيان لانحياز الرواية لآلية قلب المواقع، وانحيازها للمروى عنه فى مقابل الكاتب، وانحيازها، كذلك، للأدب- العالم الورقى- فى مقابل الواقع المعيش- عالم الاجتماع والسياسة والفقر والقهر. ذلك أن صوت المروى عنه قد حاز ستة فصول، فى مقابل ثلاثة فصول حازها الكاتب. وبعد الفصول الأولى التى سيطر عليها صوت المروى عنه، نشأت علاقة تبادلية بين الصوتين، بنظام «فصل للأول و فصل للثانى»، لم يقطع إلا بمنح الأم الفصل التاسع قبل الأخير.

وثالثها: أن انتهاء الرواية- فصلها الأخير- بصوت الكاتب أمر ذو دلالة.

يضاف إليه انتهاؤها بفقرة تصدر عن راو غريب، غائب عليم، يرى- من أعلى- المشهد كله، ويختم النص. هذا الانتهاء أمر آخر مكمل للدلالة.

وتفصيل ذلك يقتضى الانتقال إلى الفكرة الأخيرة فى هذه القراءة.

وخلاصتها أن النص يشهد انتقالاً تقنياً غير محسوس من نص سردى عن لعبة الكتابة إلى رواية على المعتاد من الرواية.

هو انتقال من السرد بوصفه حديث الكتابة عن الكتابة إلى السرد بوصفه تأسيساً لعالم مكتوب، أو هو انتقال من الوعى بالكتابة إلى الوعى بالعالم الذى تؤسسة الكتابة.

نحن فى الفصل الأول نتعرف الشاب المروى عنه وقد صار راوياً. ونتعرف علاقته بالكاتب الذى يعتزم أن يكون راويه، ويكون الشاب المروى عنه منه.

هذا التعرف ينمو من فصل إلى فصل.

مع الفصول المتعاقبة نعرف أن الكاتب له حبيبة، زوجة، متجاوزين المشهد المكرر لجلوسه بالمقهى، أو فى الفندق يتأمل المحيط المترامى عند الشاطئ المغربى الواسع، إلى أن نكتشف أن الكاتب- الذى نفترض أنه فى عظمته كالإله- إنسان مفعم بالقلق، ويعانى خيبات الحياة، ويريد من الكتابة أن تنقذه، وتحل له مشكلاته المالية والنفسية. وهو بين أملين: الأول أن يوفق إلى وضع رواية أو كتاب «لايشبه باقى الكتب؛ لأن كل مايقال سبق قوله، المهم أن طريقة قوله تختلف..» (ص٩٥)، والأمل الآخر أن يسافر إلى سويسرا مع زوجته إذا أرسل لهما زوج أختها تذكرة، لعلهما يجدان عملاً هناك، وينجحان بعد إخفاق فى المغرب.

وبهذه التفصيلات يتجذر الكاتب فى ظروف الحياة المغربية- الظروف الاجتماعية والسياسية- ويتحول من كاتب فحسب- من شخصية محلقة تصنعها الكتابة لصاحبها بأثر النصوص- إلى شخص مروى عنه، أو إلى كائن ورقى كالشاب الذى يريد أن يجعله موضوع روايته.

أما الشاب فهو منذ البداية مروى عنه. ووجوده الروائى يزداد اتساعاً مع ازدياد الأم حضوراً، حتى يتاح لها فصل تام يملؤه صوتها.

ومن ثم يغدو الكاتب وزوجته، والشاب وأمه، شخصيات رواية متصلة بواقع تاريخى متعين، وبهمٍّ إنسانى محدد.

ومن ثم يتحول النص من حديث الكتابة عن الكتابة، الذى يهيمن على أفق التوقعات فى الفصول الأولى، إلى حديث الرواية عن عالم روائى متخيل.

وتظهر نقطة الالتقاء بين البنيتين اللتين تشكل بهما النص، وأخرج الثانية من أعطاف الأولى، ممثلة فى عنوان الرواية «أفواه واسعة».

ورد هذا التعبير مرتين: الأولى فى صدر الفصل الخامس الذى كان الصوت فيه صوت الكاتب، قال:

«إنهم يستطيعون أن يكتبوا بأنفسهم عن أنفسهم. وبما أن أفواههم مشرعة حتى الأذنين فإنهم يستطيعون أن يقولوا ما يشاؤون. لم يحصل لى أن كتبت عن أحد، وأن ما كتبته مجرد خيال، لاعلاقة له بواقع هؤلاء الذين يثرثرون.» (ص٣٧).

هاهنا ثنائية ملموسة بين الأفواه الواسعة- الثرثرة المتصلة بالواقع- وبين الكتابة المتصلة بالخيال، المنفصلة عن الواقع.

المرة الثانية فى الفصل التاسع الذى صدر عن صوت الأم، وكانت فيه تعلق على اعتقال الشرطة لابنها بسبب حديثه ضد إمام المسجد، وضد الرشوة، وضد البطالة، وهى أسباب سياسية بغير شك- قالت:

«وأنا لم أرب نعجة بل ربيت رجلاً. وكم من الشمايت يعتقدون بأنهم رجال. تراهم يتطاولون ويفتحون أفواههم حتى الأذنين، ونحن نعرف أن اللسان ليس به عظم. لكن وليدى لايتطاول ولا يفتح فمه حتى الأذنين. وإذا قال له رجال الشرطة بأن فمك واسع فبكل تأكيد أنهم لم يسمعوا جيداً ما كان يقوله.» (ص٨٢-٨٣).

هاهنا يدنو الخطاب إلى مستوى قريب من العامية المغربية مع الحفاظ على بنية الفصحى. ومرد هذا الدنو إلى انتهاج الخطاب منذ البداية لبنية الحديث التى تتحرر من بنية الكتابة فى سبيل الوصول إلى لغة للخطاب قائمة على المشافهة. هذه البنية متصلة الآن بصورة الفم الواسع المستعارة من العامية المغربية دلالة على الثرثرة. والرواية- من بعض الوجوه- فم واسع، ولكن الأم قد ميزت- قصداً أو عرضاً - بين ضربين من الفم الواسع، الأول تصف به الشمايت من الثرثارين التافهين، والثرثرة عندهم ثرثرة حقة، لا يبقى منها إلا لغو متصل، والآخر هو وصف الشرطة للشاب الذى «يثرثر»- حسب تعبيرهم- عن شئون البلد. فهذا الضرب من الثرثرة هو الخطاب الجاد النقدى الذى ينعى على الواقع الاجتماعى والسياسى فساده.

تريد «أفواه واسعة» أن تكون ثرثرة بمعنى الحديث المباشر المتمرد الرافض؛ لذا راغت ببطء وخفاء من حديث الكتابة عن الكتابة، أو من تأمل المثقف لذاته، إلى حديث الكتابة عن العالم، أو تأمله للواقع. من اعتزال المثقف إلى التزامه.

على نحو ما تقول لى الرواية: جددوا القول كما تشاؤون، ولكن فليبق الشعور بالحياة يقظاً لاينام.

عبد الكريم غلاب
سفر التكوين
قراءة غير مكتملة التكوين

محمد بريرى

مقدمة :

يتميز الأستاذ الكبير عبد الكريم غلاب بما تميز به بعض كبار الرواد فى الأقطار العربية المختلفة من حيث تنوع الكتابة وغزارة الإنتاج. لا يتخصص الرواد فى جنس أدبى واحد لأن سعيهم الأساسى يتجه إلى غرس البذور المختلفة التى تقوم الأجيال المتعاقبة برعايتها وتنميتها ،لا يسعى الرواد إلى كتابة أفضل مسرحية أو أفضل رواية أو أفضل قصة قصيرة بقدر ما يسعون إلى استنبات هذه الأجناس فى تربة الثقافة العربية. لذلك فإن طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم ومحمد حسين هيكل ومن فى طبقتهم لم يكتب أى منهم أفضل مسرحية أو أفضل رواية أو أفضل قصة قصيرة فى مصر، لكن كتاباتهم فى هذه الأجناس أسهمت إسهاما لا ينكر فى تجذير هذه الأجناس الأدبية فى الثقافة العربية المصرية بحيث يمكن القول بدون تحفظ إن هذه الطبقة أثمرت طبقة نجيب محفوظ ومن تلاه من كتاب الأدب فى مختلف فنونه.

على أن عبد الكريم غلاب يتميز عن معظم الرواد بالمزواجة بين الإبداع والتنظير من جهة والنضال السياسى والعمل العام من جهة أخرى. لذلك فإن كلمة جاك بيرك على الغلاف الخلفى للكتاب تصف الأستاذ الكبير وصفا صادقا موجزا حين تقرر أن أديبنا الكبير "شارك بنشاط فى مختلف النضالات.. وكانت له من بين المناضلين الكبار فى حزب الاستقلال حصته من المسئوليات فى تشييد المغرب المستقل. وكان عليه أن ينهمك فى مهام حكومية عليا، فى حين ينشر حوله نشاطا ثقافيا مكثفا: باحث، مؤرخ، صحفى، روائى. لاشئ أكثر تنوعا من إنتاجه".

وإلى قريب من ذلك أيضا ما ذكره صالح جواد الطعمة فى البيليوجوافيا التى أخرجها عن أعمال أديبنا الكبير وما كتب عنها فى مصادر عربية حين يقول: "ومما لا يخفى على متتبعى مسار الأستاذ غلاب فى مختلف الميادين، ومن مارس البحث المكتبى فى المغرب أن ما حاولت القيام به يعتبر فى الأقل "مغامرة" وعرة المسالك متشعبة الاتجاهات لايستطيع فرد أن يخرج منها بحصيلة متكاملة فى أمد قصير، فالأستاذ غلاب تميز على الصعيدين المغربى والعربى بنتاجه الثرى وإسهاماته المتواصلة منذ نهاية الأربعينيات، فى مجالات العمل الصحفى والسياسى والإبداع القصصى والنقد وأدب الرحلات والدراسات الإسلامية والتراجم وسواها، منطلقا من الالتزام برؤية متفتحة مطردة خلال حقبة طويلة يعالج فيها -بنفس غير اعتيادى- قضايا يومية ومصيرية تهم المغرب والوطن العربى وما يتعرضان له أو يواجهانه من أحداث وتيارات موضعية أو عالمية".

أما العمل الأدبى الذى أناقشه اليوم فى كلمة موجزة فإنى أبدأ فى صدده بملاحظة عن العنوان "سفر التكوين" الذى يوصف على الغلاف بأنه رواية- سيرة ذاتية. إن عبارة "سفر التكوين" كلمة مقدسة تشير كما هو معلوم إلى خلق العالم، فكيف نربط بين هذا المعنى ومعنى رواية السيرة الذاتية للكاتب؟ هل يوازن كاتبنا بين خلقه وخلق العالم؟ هل يقول إن تكوينه يوازى تكوين العالم؟ قد يبدو للوهلة الأولى أن فى هذا الربط شيئاً من الإسراف أو الغلو فى تقدير الذات، لكننا ما إن نمضى فى قراءة الكتاب حتى نلحظ فى يسر أن المؤلف إن كان قد أسرف فى شئ فقد أسرف فى التواضع وإنكار الذات وقد تجسد هذا الإنكار للذات شكليا فى أنه بدأ الكلام عن نفسه بصيغة النائب، فأناب هو عن أنا، إنه على سبيل المثال يشعر بما يشبه الذنب حين يحكم عليه بالسجن لمدة ثلاثة أشهر فقط بينما حكم على بعض زملائه بما يزيد عن هذا إبان فترة النضال ضد الاستعمار، وفضلا عن ذلك فإن الكتاب من أوله إلى آخره ليس فيه مسحة من استعلاء. لماذا إذن جعل الكاتب سيرته الذاتية مقترنة بسيرة خلق العالم؟

الإجابة على السؤال يسيرة حين نلاحظ من القراءة أن سيرة الكاتب كما صورها فى كتابه لاتنفك عن سيرة الوطن. تكوين الذات وتكوين المغرب الحديث يتضافران، بل ينصهران فى سبيكة واحدة ليس ثمة انفصال فى هذا الكتاب بين ما هو ذاتى خاص وما هو موضوعى عام. يقول أديبنا فى لهجة ساخرة ص٤٥ "مشاكل أخرى تعترض الإنسان/ الفكر، لاتنتمى إلى نواقض الوضوء وموجبات الغسل وأحكام الصيام والصلاة.." ثم يقول معقبا وملخصا موقفه الفكرى " تعلم الكثير. أهم ما تعلمه التمرد على ما تعلم بالأمس القريب". لكن هذا التمرد ليس أنانيا فرديا، بل موجه لخدمة ما يتجاوز تكوين الذات فيقول ص٦٩ "اكتملت عناصر التمرد المعرفى فى نفس صاحبنا بدروس الأستاذ فقد كانت الخلية التى أشار عليهم بتكوينها من زملائهم ومن تلاميذ أكبر منهم سنا خلية تكوين علمى ووطنى فى نفس الوقت. ثم يقول مستخدما كلمة تكوين أيضا "انطلقت الخلية تعب من الدروس السرية التى كانت تتلقاها على يد الأساتذة الثلاثة وزملائهم من أساتذة التكوين الوطنى ودروسهم كانت: التكوين العلنى للعقل ، واجتماعات الخلية كانت للتكوين غير العلنى". إن الكتاب فى مجمله تعبير عن فكرة أساسية هى فكرة الانصهار وإذابة الحدود بين مكونات الذات الإنسانية، فما هو فردى هو فى الوقت نفسه جماعى، كما أن ما هو سياسى هو أيضا ثقافى. التكوين الذى يحدثنا عنه الكتاب يصفه أديبنا وصفا مركزاً حين يقول فى ص١١٩ "السياسى والثقافى لم يكونا عنصرين متباعدين فى تكوين الشخصية الوطنية عند المناضلين الذين نهضوا بعبء الحركة الوطنية فى بدايتها". إن هذه العبارة المجردة قد تكون تلخيصاً للجانب الأكبر من الكتاب. فجميع مامرّت به الذات من أحداث تجسيد لهذه المقولة التى تجعل من التحصيل الفردى للثقافة والنضال السياسى العام نسيجاً واحداً.

لم يكن غريباً، إذن، أن يقترن تحصيل المعرفة عند أديبنا الكبير بمعنى المكابدة، والنضال ضد أنواع شتى من القهر. هناك قهر للعلم من جانب المستعمر الأجنبى والقوى الداخلية التى تسانده مما فرض على صاحب السيرة "فى كثير من الأحيان أن يخفى الكتاب تحت جلبابه وهو ينقله من منزل الذى أعاره إياه إلى منزله؛ مخافة أن يشم رائحته جاسوس ينقل خبره إلى الإدارة"(ص١٣٧) من جهة أخرى فقد كان على مثقفنا الكبير أن يناضل ضد طرق التعليم التقليدية التى جعلت من الحفظ والاستظهار اللذين

يثقلان العقل والروح منهجاً يكمله منهج آخر فى فنون العقاب الجسدى. وقد آمن العقل العام بهذا المنهج، حتى إن أحد أولياء الأمور كان يقول للمعلم الذى يعاقب ابنه مشجعا إياه فى المضى على هذا المنهج، يقول "أنت تقتل وأنا أدفن" ص٢٣، ثم يتحدث أديبنا عن نفسه قائلاً "ويعيش يومه وليله مع إرهاب الفقيه وتهديده بالعصا إذا هو لم يعرض سور القرآن عن ظهر قلب، فيركبه هم النهار وانزعاج الليل، يعاف الأكل فيتداعى جسمه فهو مريض". إن قهر العقل على الحفظ دون فهم يورث الجسد المرض. قهر العقل يفضى إلى قهر الجسد.

إن تحصيل المعرفة كما يتجسد فى هذا الكتاب عبارة عن معاناة يتمزق فيها المثقف بين اليقين الخامل الذى ترسخه البيئة المحيطة به والشك الخلاق الذى يزعزع ويهدم ثم يبنى. إن التكفير الذى يصم به الرجعيون كل تفكير عقلانى يواجهه كاتبنا بعقله المستنير الذى انجذب بحكم تكوينه إلى تحكيم المنطق. إن الفقية التقليدى الذى يرى فى تفكير المعتزلة مروقا وبدعة وضلالة يواجهه عند أديبنا المناقشة العقلية الهادئة التى بسطها أحمد أمين فى كتابته عن الحياة العقلية عن المسلمين فى العصور الأولى للإسلام.

لهذا فإن أهم ما استفاده من طه حسين هو مبدأ الشك، كما استفاد من العقاد أيضا التمرّد على السلطة الأدبية لأمير الشعراء أحمد شوقى، فليس هناك فى عالم الفكر والثقافة من يكتسب حصانة ضد النقد. لكنه فى كل ذلك كان صاحب شخصية مستقلة. إن هجوم العقاد وطه حسين على أحمد شوقى، وإن حفر فى نفسه اليقين بأن لا أحد يعلو على النقد، فإنه لم يمنعه من أن يكوّن لنفسه رأيه المستقل، فيقول عن نفسه «تعلّم أن يكون مع العقاد ضد شوقى» لكنه يضيف قائلا «إلى أن يجعله الشعر الجيد لأمير الشعراء مع شوقى ضد العقاد». أفاد كاتبنا من غيره المبادئ الكلية الإيجابية كى يكون لنفسه عقليته الخاصة التى تتيح له بعد ذلك أن يتخذ لنفسه موقفه الخاص الذى ربما يخالف بعض مواقف من أفاد منهم فى مرحلة ما من مراحل تكوينه العقلى.

إن هذا المنحى النقدى فى تكوين أستاذنا الجليل يغرينا بمحاكاته، فنلاحظ أن الكتاب فى مجمله يطلعنا على الجانب العقلى لكنه لايبوح بقدر كاف فيمايخص

الجانب الشعورى والعاطفى والشخصى، إلا فى لحظات خاطفة وعلى استحياء واضح. إن البوح بدخائل النفس يخلق علاقة صحيحة مع المتلقى، كما أن الحديث عن لحظات الضعف والانكسار يؤدى وظيفة تطهيرية، فضلا عن إسهامه فى إقناع القارئ بأن الكتاب يسرد قصة إنسان من لحم ودم وعقل، مما يضفى على السرد نوعاً من الكمال الإنسانى، وهو كمال نابع لتكامل جوانب الذات بما تحمله من تنوع وتراوح بين أقصى لحظات القوة وأقصى حالات الضعف.

ومع ذلك فمن الظلم للكتاب ألا نلتفت إلى ما فيه من لحظات الحيرة، مثلا حين يتعرض للعلاقة مع الأنثى، إذ يشير فى عبارة موجزة إلى أنه بينما كان مستغرقاً فى كتابته يرفع بصره فيلاحظ فتاة تراقبه «تطل من بعيد، تفرُّ من حريتها على السطح، تعبر السور فى مغامرة لاتخشى معها أن تدق عنقها» ثم يقول «أشغل نفسى بالكتابة، وما أشك فى أنها تشغل نفسها بالمراقبة حتى إذا رفعت عينى إلى سماء فرّت من ملتقى نظراتى. ماكنت لآسف أو أشقى بذلك، فبين يدى ورقة وقلم. وكنت حريصاً على ألا يشغلنى عن ذلك حتى ابنة الجيران» من الواضح أن الأستاذ غلاب الشاب متحفظ فى علاقته بالأنثى. وليس هذا بالأمر المستغرب؛ فقد أشار فى الصفحات الأولى من سيرته أنه نشأ فى أسرة محافظة ترعى التقاليد وتخشى «العيب»، والعيب هو أى سلوك يخدش سور التقاليد ولو خدشا هينا. ويبدو أن عبد الكريم غلاب الصبى والشاب لم يجد فى نفسه ميلاً للتمرّد على التزمت الأخلاقى، بل انصرفت طاقة التمرد عنده إلى الناحية الثقافية بالمعنى الرسمى للثقافة، إنه يشير، على سبيل المثال، إلى ما تعانيه المرأة من قهر وكبت، لكننا لانلحظ فى سيرته اهتماماً كبيراً بفكرة الحرية الاجتماعية يناظر اهتمامه بالحرية السياسية والفكرية.

ولا يصح أن أختم كلمتى دون إشارة إلى ما يلاحظه القارئ من نبرة الأسى فى الصفحات الأخيرة من الكتاب. إن أديبنا يشعر بنوع من الجحود من قبل بنى أمته فيتذكر مقولة «زامر الحى لايطرب» ثم يعقب قائلاً: «ويمكن أن تترجم: كاتب الحى لايفيد ولا يمتع ولا يغرى بالقراءة. وتلك محنتى». ثم يقول «من بعيد مستشرق كبير فى فرنسا (المرحوم چاك بيرك)لا أهديه كتابا إلا كتب لى رسالة– شبه مقالة– يبدى رأيه فى الكتاب ويقومه وينقده. تلك أخلاق المثقفين، يبدو أن العالم الثالث فى حاجة

إلى الثقافة وإلى أخلاق الثقافة فى نفس الوقت».

يكتب أديبنا الكبير هذه الكلمات فى آخر صفحة فى الكتاب وفى ظنى أنها كلمات أنبأت عنها كلمات أخرى ذكرها فى الصفحات الأولى من كتابه. إنها كلمات القابلة التى كان لها فضل إخراجه من رحم أمه، أى إخراجه إلى الحياة حين توجهت للوليد قائلة «إياك أن تتنكر لى حينما تكبر وتصبح رجلا .. كما فعل آخرون».

لكننى أقول لأديبنا الكبير «بل زامر الحى يطرب» و «كاتب الحى يفيد ويمتع ويغرى بالقراءة». وأقول أيضاً إن أحدا لاينكر فضل كاتبنا الكبير على الثقافة العربية فى المغرب وفى العالم العربى. وأعود إلى ما نوهت به فى بداية كلمتى من أن فضل الرواد لايقف عند حدود إنتاجهم المكتوب، بل يتعداه إلى إنتاجهم الحى متمثلا فى أجيال متعاقبة من المبدعين فى شتى مجالات المعرفة.

لقد أثمر علم الأستاذ وعمله، وكان من ثمار علمه وعمله هذه الكتيبة الرائعة من مبدعى المغرب الذين تشرف القاهرة ويشرف المجلس الأعلى للثقافة ونشرف جميعا بوجودهم بيننا، وفى القلب منهم أديبنا الكبير الأستاذ عبد الكريم غلاب.

لماذا هى قراءة غير مكتملة؟

١- أسماء الأعلام.

٢- حقائق التاريخ.

٣- أشعرنى هذا الكتاب بضرورة الانهماك فى المغرب والتعرف عليها بعمق.

قراءة لرواية "غيلة" لعبد الله العروى

محمود أمين العالم

تحية لهذا العرس الأدبى الحميم فى موعده الثانى، بين الروائيين والنقاد المغاربة والمصريين، يتجدد فيه الحوار وتتنامى وتعمق خبرة المسيرة الإبداعية، وتتسع لتحتضن الكتابة الروائية والنقدية العربية عامة.

كلمتى متواضعة حول رواية غيلة للمفكر والمبدع عبد الله العروى. وأعترف لكم منذ البداية أننى برغم متابعتى لكتابات عبد الله العروى منذ الستينيات إلى اليوم، سواء فى كتاباته الفكرية النظرية، التى أعدها صرحا عقلانيا متميزاً من صروح فكرنا العربى المعاصر، اختلفنا أو اتفقنا معها، أو فى كتاباته التاريخية ذات المنهج العلمى الرصين والرؤية الموضوعية العميقة- فإننى لم أقرأ لعبد الله العروى غير هذه الرواية، وبمناسبة هذا اللقاء! ما أكثر ما أعددت نفس لاستكمال معرفتى به روائيا، فشغلتنى أمور عن ذلك، بل عن متابعة الإبداع الروائى والأدبى العربى عامة طوال السنوات الماضية، اللهم إلا بشكل عابر.

ولهذا أعتذار لعبد الله العروى ولكم، ضيوفنا الأعزاء الأفاضل، فقد كان الأجدر أن أقرأ روايته هذه داخل منظومته الروائية المتنامية، حتى أحسن معرفتى بها وبه، على أن ما كنت أخشاه حقا، فى قراءتى لروايته، هو أن أجد نفسى قارئا لها داخل أعماله الفكرية ومنهجه التاريخى! وأعترف لكم أننى وجدت نفسى بالفعل متلبسا لهذه القراءة رغم محاولتى تجنبها. وقد أتهم عبد الله العروى نفسه بإغرائى إلى ذلك بقوله على لسان الراوى فى مستهل روايته "تعرفت على شخصيات القصة بالمصادفة. والقصة كلها تدور حول المصادفة وآثارها عندما تدفع أو تمنع، تصل أو تفصل، أسجلها كما عرضت لى وإن بدت مهلهلة؛ فذلك عائد إلى السر المكنون فى الخلق". ولى دراسة قديمة عن المصادفة ما تزال تلاحقنى فى أغلب ما أكتب. ولهذا لم

أستطع أن أمنع نفسى من التساؤل فى البداية على الأقل: أى معنى للمصادفة لمؤلف الرواية نفسه، أى لمؤلف مصادفات أحداثها حتى لو زعم - ككل مبدعى القصص والروايات - أنه لا يصطنع ولا يتخيل، وإنما يعرض لما هو كائن قائم. ألا يعنى هذا أن المصادفة، إذن، هى بنت رؤيته للواقع الروائى، وإن كان متخيلاً من ألفه إلى يائه ؟! على أنى سرعان ما نحيت هذا التساؤل جانبا، محولا - قدر طاقتى - أن أقرأ الرواية قراءة أدبية خالصة. وما أعتقد أننى نجحت فى ذلك!

تكاد هذه الرواية فى قرَاءتها الأولى أن تعطى إيحاء برواية كلاسيكية، متسقة البنية، واضحة الإشكالية، عقلانية فى علاقاتها ودلالاتها، مما يفضى فى النهاية إلى أفقها المنطقى النهائى، أى إلى حل حبكتها كما يقال، بل قد توحى كذلك بأنها مجرد رواية بوليسية، هاجسها الوحيد هو الكشف عن الفاعل الحقيقى.

والحق أن الرواية قد توحى بهذا فى تضاريسها الشكلية الخارجية، وفى المحور الذى تدور حوله، أحداثها وأشخاصها، إلا أن معايشتنا القرائية لها تصل بنا إلى ما هو أعمق وأشد رهافة.

من عشرين فصلا تنسج الرواية عالمها الخاص، وإن قسمت كل فصل من هذه الفصول إلى فصول ثانوية داخلية ترقم ترقيمًا متصلا من بدايتها إلى نهايتها. على أن الرواية تحتضن هذه الفصول بين فصل أول يبدأ بسطر واحد يقول: أنا الراوى. وفقرة أخيرة فى الفصول الأخير تبدأ كذلك بسطر واحد يقول هذه المرة: "وأنا الراوى". ويكاد "أنا الراوى فى البداية" أن يلخص بشكل ضمنى إيحائى إشكالية أو إشكاليات الرواية. ويكاد الفصل الأخير أن يغلق أبوابها ونوافذها ومساراتها دون كشف لسرها أو لإشكاليتها.

وبين هذا الفصل الأول والفصل الأخير يختفى الراوى أو يتمظهر فى شخصياتها المختلفة التى تحكى بلسانها، ثم تنداح فصول الرواية بعد ذلك بأحداثها وشخصياتها المتعددة المختلفة على أنها لا تتراكب بقدر ما تتراكم، وتشاكسنا إشكالياتها العصية على الوضوح والفهم أحيانا، برغم أن المؤلف الروائى - وهنا قد يطل علينا عبد الله

العروى المفكر بنفسه، يضع على رأس كل فصل من فصول الرواية كلمة مختارة لكاتب أو أديب أو مفكر، تكاد أن تكون مؤشرا لمضمون الفصل و مفتاحه كما يفعل بعض الكتاب فى كتاباتهم الفكرية، مثل: "القرائن سلاح ذو حدين" ديستيوفسكى، ومثل"أمتن رباط ما يشد المرء لبلده الأصلى" توماس هاردى، ومثل "إذا عُطلت العقوبات سرعا أجراها الله قدرا" ابن قيم الجوزى. وعلى رأس الفصل الأخير نقرأ هذه الكلمة الموحية "فى شمال أفريقيا عليك أن تسير وأنت غارق فى حلم، وإلاغشاك الغم" مونترلان. وهكذا على رأس كل فصل كلمته!

ونعود إلى بداية الرواية، بل قبل بدايتها، فنقرأ ما يشبه المقدمة الضمنية العامة للرواية فى كلمة لمارسيل بروست "آه، المغرب بلد عجيب! الكلام عنه يطول، سكانه أذكياء، تشعر أنهم لا يقلون عنا فطنةً وحذقا". ولهذا نتساءل: هل هو نص المقصود به مدح المغرب والمغاربة، أم أنه يمهد لإشكالية العلاقة بين المغرب وفرنسا، أى يمهد لإشكالية الهوية، فقد تكون هى الإشكالية الأساسية فى الرواية؟ ولعل الفصل الأول من الرواية يجيب بما قد يوحى بهذا. فأحداث هذا الفصل الأول تكاد تقتصر على مدينة "الدار البيضاء"، ولكنها تكاد ترمز إلى ما يجرى فى المغرب عامة من تدنى وتخلف.

لا مجال هنا لتفصيل. حسبنا الإشارة إلى ثلاث لحظات فى هذا الفصل الأول: اللحظة الأولى تتعلق بجمهرة من الشباب ينهضون للدفاع عن ذاكرتهم التى تكاد تذوب وتنهار فى بحر النسيان، ذلك أن قاعة من قاعات السينما ذات القيمة الفنية العريقة تكاد تتحول إلى مستودع. أما اللحظة الثانية فتتعلق بقصة الصحفية الموهوبة "عائشة مغران "التى ماتت بئيسة" مهجورة وهى الكاتبة الجسور المتفتحة. إن موتها يكاد يكون صورة مصغرة لما يهدد المدينة المبقورة المعفرة. أما اللحظة الثالثة التى ستصبح الموضوع الرئيسى للرواية كلها فى تعقدها، فهى قصة العلاقة الملتبسة بين عزيز وخالدة زوجته وابنهما نعمان الذى يقول فى رسالة موجهة إلى أبيه: "كيف يسعد شاب مثلى يحتفل سنويا بعيد استقلال الوطن وانعتاق الشعب، وهو يلاحظ يوميا أن كل ما يصبوا إليه الجميع لا يختلف فى شئ عما كان تحت الإدارة الفرنسية. عم إذن الاستقلال؟ وممن الانعتاق؟" إن قضية نعمان وإن تكن مرتبطة بهذه الدلالة الوطنية والاجتماعية، إلا أن جذرها العينى المباشر هو تمرده على القيود التى يفرضها عليه

والداه، فضلا عن انعدام القيود فى الوقت نفسه مما يشعره بالحرمان الكامل من الاهتمام، ولهذا يذهب ليعيش بعيدا وحده فى فرنسا. ثم ندرك من كلمات عزيز أن ابنه سقط الآن فى ورطة، الأب نفسه مسئول عنها! كما ندرك بعد ذلك انفصال عزيز عن زوجته. هل يعنى هذا أن أزمة الرواية هى أساسا أزمة عائلية؟ فعلى حد تعبير عزيز "البلد عليل ككل البلدان. العلة اليوم هى الأسرة".

وهكذا تمتلئ الرواية منذ بدايتها بقضايا وأسئلة مختلفة غير محددة. ولكن سرعان ما يتم استقطاب الأزمة فى الرواية استقطاباً حاداً إلى نهايتها. فتُغْتَال فتاة تدعى سارة فى باريس، ويجرى البحث عن شاب وسيم شرقى الملامح ضبطت صورته فى بيت سارة. وهنا يدرك عزيز أنه ابنه. فهو يعرف سارة، إذ كانت خليلته منذ فترة بعيدة، وعندما سافر ابنه إلى باريس اتصل بها لتجعل ابنه فى رعايتها.

على أنى أكاد أقول، إنه، رغم هذا الاستقطاب، الحدثى فى الرواية، الذى ينقل الرواية كاملة بأحداثها وأشخاصها إلى باريس، للوقوف إلى جانب نعمان الابن الذى تم القبض عليه متهما بقتل ساره، وهناك إمكان توجيه الاتهام كذلك إلى والديه وبخاصة إلى أبيه عزيز- أقول، برغم هذا الاستقطاب الحدثى تتخذ الرواية عمقا جديدا خاصاً، من حيث بنيتها السردية ودلالتها الكامنة.

ويكاد هذا الاستقطاب الحدثى الخاص بالجريمة رغم فداحتها، مجرد شعاع كاشف، أو طاقة مولدة لهذه البنية وهذه الدلالة. فالرواية بهذه النقلة المكانية والحدثية إلى باريس، أخذت تحتشد بشخصيات عديدة: عزيز، زوجته خالدة، ووالدها ووالدتها، وشارلوط ابنة عم القتيلة سارة، وأمها، وكميل كامل القادم من المغرب للمساعدة، وبرطولى رجل الأمن الغامض و صديقة ليولوكوك، رجل الأمن الخاص، والصحفية نيكول والكوميسار كلودين لاروز ومساعدها لاڤال. تبدأ الرواية فى تنظيم حركة هؤلاء جميعا داخل فصولها الثلاثة. فلكل منهم دور وموقف. وهكذا راحت الرواية تتخذ بنية شبكية، تتيح لكل من هؤلاء الحركة داخلها. إذ كان من المستحيل أن تتخذ بنية حكائية طولية فراحت توزع فصولها الثانوية على هذه الشخصيات بشكل تتابعى. فقد تسكن شخصية من هذه الشخصيات فصلا من الفصول وتتوقف عند لحظة لتسكن

مكانها شخصية أخرى، لتعود الشخصية الأولى إلى الفصل بعد فصلين أو أكثر لتواصل حركتها التى توقفت. فعلى سبيل المثال: تفارق خالدة زوجها عزيز فى بداية الفصل الثلاثين، لتعود إلى مسكنها، وفى بداية الفصل الثانى والثلاثين تصل إلى مسكنها وتطلب المفتاح من الحارس لتدخل. وهكذا مع أغلب بقية الشخصيات، وبهذا تتوزع الفصول شبكيا بين شخصيات الرواية مما يعطى لبنية الرواية حيوية جمالية متجددة ولهذا كذلك يتاح لبعض الشخصيات المهمة فى الرواية أن تنفرد بعالمها الخاص فى لحظات متراوحة يتغير فيها السرد الحكائى من سرد حوارى عادى إلى مونولوجات باطنية. وفضلا عن هذا، فإن الرواية بتعدد هذه الأشخاص والأصوات والرؤى تمتلئ بعشرات التصنيفات والأوصاف والأوضاع والحالات والمناظر لأشياء شتى: كاللوحات الفنية والأثاثات والكاتدرائيات والملابس و المركبات والمقاهى وأنواع المشارب والمآكل والمطاعم ودور العرض، وعناصر الطبيعة المختلفة بكل كنوزها وأجوائها، فضلا عن مختلف المعارف العلمية والتاريخية والاجتماعية والمعمارية إلى غير ذلك.

إنه عالم كامل متعدد غاية التعدد، متنوع غاية التنوع، ألوانا وأشكالا وعطورا، وهو عالم مكانى متعدد الاتجاهات والتحركات، متنوع الأزقة والشوارع والساحات وما فيها من آثار ومعالم وذكريات وتواريخ، إن هذا كله هو ما يعطى للرواية - فى الحقيقة - جمالياتها الخاصة ولا يحصرها فى محورها الحدثى. والملاحظ أن هذه التفاصيل المختلفة توصف وصفا تفصيليا على مستوى عال من الدقة، ولا يتوقف الأمر على الوصف للأشياء والأمكنة وصفاً دقيقا، بل يمتد إلى وصف الحركات سواء كانت مشيا أو نظرة، أو مجرد يد تحرك سماعة التليفون لتضعها فى حاملها. إن كل فعل، حركة، نقلة، توصف وصفا مشبعا دقيقا يكاد يصل إلى حد الإملال فى بعض الأحيان، بل تمتد هذه الدقة إلى الزمن كذلك. فالزمن لا يحسب بالساعات وإنما بالدقائق دون أن تكون هناك ضرورة عملية لذلك على الإطلاق. وقد توحى هذه الرؤية التفصيلية الشديدة المدققة لعناصر الواقع المختلفة بتعالم معرفى أو رهافة تذوقية. على أنها قد تكون فى الحقيقة وسيلة لاستنبات وزرع الوقائع المتخيلة للرواية فى واقع موضوعى حقيقى بما يضفى عليها مصداقية مطلقة. على أنها تضفى - فى تقديرى - على الرواية كذلك رؤية تعبيرية جمالية خاصة.

وعلى أرضية هذه المنمنمات التشكيلية واللونية والمكانية والزمنية والحركية، تدور أمور أخرى حول المحور الحدثى للرواية. وهنا تتوالى داخل الرواية، وعلى أرضية هذه المنمنمات، لوحة أخرى من اللقاءات و المؤامرات والتحقيقات والاتفاقات والتلفيقات والمساومات والتهديدات لطمس آثار جريمة قتل سارة، ولحسم الرأى فى قرار اعتقال نعمان. يجرى هذا كله بمشاركة علنية وسرية لأطراف مختلفة من رجال الأمن الرسميين وغير الرسميين، والمحامين، فضلا عن أطراف مختلفة أخرى ظاهرة وخفية. قد يكون فيها عزيز وزوجته فى استقلال كل منهما عن الآخر. ولهذا يرتفع ويتوتر إيقاع السرد الحكائى والمونولوجات الداخلية، بل إيقاع الحركة والفعل فى مستوى الانفعالات عامة فى هذه اللوحة المتحركة، عن إيقاع السرد الهادئ الرزين فى اللوحة الوصفية الأخرى السابقة، وهكذا ساد جو من الغموض والإبهام حول ما تم، أو ما قد يتم.

فلقد تم الإفراج فعلا عن نعمان وطوى ملف القضية: لماذا ؟.. وكيف؟.. ليس ثمة وضوح. وتسأل كوميسار انبوليس كلودين الفيلسوف جيرار زوج أختها: أنا بين اثنتين: إما فضيحة وإما خطيئة. فيجيبها: منذ عهد سقراط والدولة تفضل الثانية على الأولى. والكل يعلم أن المسئول هو زيوس. فتقول كلودين: هذا بالضبط ماسماه بالمصادفة رجل بسيط لا يملك ثقافتك".

وأتساءل أخيرا: هل كل ما حدث فى هذه الرواية إنما حدث بالمصادفة كما يقول هذا الرجل البسيط الذى لا يملك ثقافة عبد الله العروى الذى يقول قوله كذلك على لسان الراوى؟ لا أظن. فالرواية بمصادفاتها لا تُفَسَّر فكرياً وعمليا بما فعله زيوس المجهول، وإنما تفسر - فى تقديرى - بتصادم أشخاصها وتقاطع أحداثها وباختلاف وتناقض المصالح والغايات والأهواء والخطط بما يوحى بهذه المصادفة المظهرية التى تسميها الرواية مصادفة مقدرة أو مصادفة قاضية. إنها لعبة التصادم والتناقض العلاتقى بين عناصر مختلفة. وهى لعبة أحكم زيوس العروى ضبطها وتعقيل كيفية تعبيرها وتقنياتها على حد قول د. عبد الحميد عقار فى إشارة له عن البطل فى كتابات عبد الله العروى. على أن زيوس العروى هو نفسه الذى قال فى مدخل الكتاب على لسان راويها، أو راويه هو نفسه "أما حان الوقت ليتجند المثقفون العصريون

للدفاع عن محيطهم الحيوى" وقال كذلك "الكتابة نداء استعطاف، هذه هى عقديتى" ولهذا راح يشاطر شباب الدار البيضاء ثورتهم على محيطهم البئيس! وأتساءل: هل تضع رواية عبد الله العروى هذه، الفعل الشبابى، الثورى، المتحفز فى بيضاء "المغرب"، فى مطلعها فى مواجهة خطيئة باريس "الغرب"، فى ختامها؟! ما أظن أنها مجرد مصادفة كتابية. وأزعم أنها صدى فنى لبعض كتابات العروى الفكرية.

هذه هى قراءتى الأولى المتواضعة لرواية "غيلة" لعبد الله العروى. تحية له مفكراً كبيرا وفنانا مبدعا.

وتحية للثقافة العربية المغربية.

فهرست

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٢٥٦٠ / ٢٠٠١

المجلس الأعلى للثقافة
١ شارع الجبلاية ، دار الأوبرا ، القاهرة

الرقم البريدى : ١١٢١١
تليفون : ٧٣٥٢٣٩٦
فاكس : ٧٣٥٨٠٨٤

بريد إلكترونى :
egypt council @ yahoo. com

تصميم الغلاف للفنان
عدلى رزق الله

كلمات الافتتاح :

كلمة الأستاذ الدكتور جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة / كلمة الباحثين المصريين الأستاذ إدوار الخراط / كلمة الباحثين المغاربة أنور المرتجى .

الأبحاث المغربية :

أحمد اليبورى / حسان بورقية / عبد الحميد العقار / عبد الرحيم العلام / عبد الرحيم مؤدن / عبد الكريم الجويطى / محمد الدغمومى / محمد صوف / الميلودى شغموم / نجيب العوفى.

الأبحاث المصرية:

أبو المعاطى أبو النجا / إدوار الخراط / بهاء طاهر / حامد أبو أحمد / حسين حمودة/ رمضان بسطاويسى/ شحات عبد المجيد / صلاح فضل / مجدى توفيق/ محمد بريرى / محمود أمين العالم.